LO10554827
PA-I-565

G. EDOARDO MOTTINI

L'ANIMA E IL COLORE

SAGGI D'ARTE

CON XXXII ILLUSTRAZIONI IN FOTOTIPIA

MCMXXIX - VII

ROMA — MILANO

565
TORINO

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
ALLA CASA EDITRICE « AUGUSTEA »

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.

(Printed in Italy)

L'ANIMA E IL COLORE

90587./565-

47588 1/565-

I

SCHERZO DELLA REGINA MAB

LA tavoletta di Adriano Van Ostade fece uno scricchiolìo. Era il preludio. Il secondo segnale fu una bolla di sapone che saltò fuori dal minuscolo Van Mieris, s'impigliò in una cornice e poi salì di un balzo fino ai vetri pallidi del lucernario che staccia-vano la farina lattea della luna.

Una volta all'anno i quadri della pinacoteca (non è che la pura verità) avevano la facoltà di risorgere, di disgelare, di muoversi e di parlare. M'ero fatto chiudere apposta, io che sapevo il segreto, nella sala del Montagna, in cui si allineano intorno alla pala solenne del pittore vicentino, capolavori di tutte le scuole. Rapida era scesa la notte. Ora la luna immensa s'affacciava alla buca rettangolare del soffitto, come la testa d'una foca d'argento ad uno spacco della banchisa: e il suo sguardo azzurrognolo imbeveva di una vita strana paesi e figure. Sudato di chiarore selenico, un santone erculeo di Dosso Dossi indicava con l'indice ritto le nubi a conchiglia d'un cielo che non era più se non un opaco stagno di talco. Gli argani di supplizio e le ruote uncinate del *Marti-*

rio di Santa Caterina, di Lelio da Novellara, parevano tentacoli neri d'una piovra che sbucasse da un pozzo, attorta a membra umane. Un puttaccio del Parmigianino, dalle grazie sospette, curvo in atto di piallarsi una balestra, mi volgeva sfrontato le reni rubizze inazzurrate dalla luna.

Il Van Ostade fu il primo ad animarsi; poi il piccolo Cock che Van Mieris ha vestito di fustagno liso, color verde-lauro, soffiò dal suo canapule una bolla iridata, indi una seconda: e la sua sorellina Codde guardava le fragili sfere brillare e svanir nella luna...

— Tu vivi alle costole di Anna Harments e hai divorato già il bene di quel bietolone di marito! — grugnì dalla taverna del Van Ostade un giocatore biondiccio, una specie di porco col grifo giallo di barba mal rasa e una berretta a toppe, tarchiato come un ceppo — e bari anche, carogna!

— Taci, trippa da galeotti! — rispose quegli a cui era indirizzato il complimento.

Magro come un'anguilla, aveva, nella maschera malvagia, il naso curvo come la pipa di gesso di cui mordicchiava il tubo.

Quello che aveva nominato Anna Harments e il suo indulgente marito, ripetè l'insulto con furore, battendo il pugno sulla tavola cionca e piena di fessure, e rovesciò con una gomitata il bicchiere di ginepro che il compagno portava ora alle labbra. Ad un tratto si azzuffarono come cignali, rotolando sull'impiantito motoso della tabagìa. Le loro bretelle dalla piuma di gallo ruzzolarono ai piedi dei tre te-

stimoni apatici dell'alterco, che ghignavano e grugnivano.

Erano tutti brutti come eschimesi, vestiti di lana campagnuola a tinte scure e sudice, e sporgevano la faccia glabra come un pane e alluminata. Fu un crollo di mezzine, di piatti e di ciotole; un coltello brillò, un cane guaì, una ghironda raschiosa tacque. E lo spirito di lotta essendosi comunicato agli astanti, non si vide più che un turbine di brache rattoppate gonfie di carne, di piedi che sbattevano, di nuche porcine, di pugni tesi e di bocche urlanti. Allora il pappagallo sturò la sua litania di strida e di bestemmie; ma venne fuori da dietro una tenda l'ostessa, gonfia come una vescica e slavata come un cencio, e accoppatolo mezzo con un pugno, afferrò il barilotto pieno di salamoia gialla e ne lanciò il contenuto sul serpaio di membra.

L'atto energico mise fine alla rissa e insieme alla vitalità torbida del quadro. Tutto ridivenne calmo. I personaggi ripresero l'immobilità degli sgabelli e dei canestri appesi alle travi, donde colava il siero.

La piccola Codde e il piccolo Cock che dal quadretto vellutato del Van Mieris avevano guardato la scena in silenzio e con flemma olandese, ricominciarono a gonfiare mondi azzurri con una stipa e una gocciola d'acqua saponata. Le bolle grandi e turchine salivano verso la luna, a sciami. Il merlo ritto sulla collarina della piccola Codde, ad ogni nuova creazione d'un fragile mondo, mandava un fischio di gioia.

...Questa volta la voce proveniva dall'ancona im-

I

SCHERZO DELLA REGINA MAB

LA tavoletta di Adriano Van Ostade fece uno scricchiolìo. Era il preludio. Il secondo segnale fu una bolla di sapone che saltò fuori dal minuscolo Van Mieris, s'impigliò in una cornice e poi salì di un balzo fino ai vetri pallidi del lucernario che stacciavano la farina lattea della luna.

Una volta all'anno i quadri della pinacoteca (non è che la pura verità) avevano la facoltà di risorgere, di disgelare, di muoversi e di parlare. M'ero fatto chiudere apposta, io che sapevo il segreto, nella sala del Montagna, in cui si allineano intorno alla pala solenne del pittore vicentino, capolavori di tutte le scuole. Rapida era scesa la notte. Ora la luna immensa s'affacciava alla buca rettangolare del soffitto, come la testa d'una foca d'argento ad uno spacco della banchisa: e il suo sguardo azzurrognolo imbeveva di una vita strana paesi e figure. Sudato di chiarore selenico, un santone erculeo di Dosso Dossi indicava con l'indice ritto le nubi a conchiglia d'un cielo che non era più se non un opaco stagno di talco. Gli argani di supplizio e le ruote uncinate del *Marti-*

rio di Santa Caterina, di Lelio da Novellara, parevano tentacoli neri d'una piovra che sbucasse da un pozzo, attorta a membra umane. Un puttaccio del Parmigianino, dalle grazie sospette, curvo in atto di piallarsi una balestra, mi volgeva sfrontato le reni rubizze inazzurrate dalla luna.

Il Van Ostade fu il primo ad animarsi; poi il piccolo Cock che Van Mieris ha vestito di fustagno liso, color verde-lauro, soffiò dal suo canapule una bolla iridata, indi una seconda: e la sua sorellina Codde guardava le fragili sfere brillare e svanir nella luna...

— Tu vivi alle costole di Anna Harments e hai divorato già il bene di quel bietolone di marito! — grugnì dalla taverna del Van Ostade un giocatore biondiccio, una specie di porco col grifo giallo di barba mal rasa e una berretta a toppe, tarchiato come un ceppo — e bari anche, carogna!

— Taci, trippa da galeotti! — rispose quegli a cui era indirizzato il complimento.

Magro come un'anguilla, aveva, nella maschera malvagia, il naso curvo come la pipa di gesso di cui mordicchiava il tubo.

Quello che aveva nominato Anna Harments e il suo indulgente marito, ripetè l'insulto con furore, battendo il pugno sulla tavola cionca e piena di fessure, e rovesciò con una gomitata il bicchiere di ginepro che il compagno portava ora alle labbra. Ad un tratto si azzuffarono come cignali, rotolando sull'impiantito motoso della tabagìa. Le loro bretelle dalla piuma di gallo ruzzolarono ai piedi dei tre te-

stimoni apatici dell'alterco, che ghignavano e grugnivano.

Erano tutti brutti come eschimesi, vestiti di lana campagnuola a tinte scure e sudice, e sporgevano la faccia glabra come un pane e alluminata. Fu un crollo di mezzine, di piatti e di ciotole; un coltello brillò, un cane guaì, una ghironda raschiosa tacque. E lo spirito di lotta essendosi comunicato agli astanti, non si vide più che un turbine di brache rattoppate gonfie di carne, di piedi che sbattevano, di nuche porcine, di pugni tesi e di bocche urlanti. Allora il pappagallo sturò la sua litania di strida e di bestemmie; ma venne fuori da dietro una tenda l'ostessa, gonfia come una vescica e slavata come un cencio, e accoppatolo mezzo con un pugno, afferrò il barilotto pieno di salamoia gialla e ne lanciò il contenuto sul serpaio di membra.

L'atto energico mise fine alla rissa e insieme alla vitalità torbida del quadro. Tutto ridivenne calmo. I personaggi ripresero l'immobilità degli sgabelli e dei canestri appesi alle travi, donde colava il siero.

La piccola Codde e il piccolo Cock che dal quadretto vellutato del Van Mieris avevano guardato la scena in silenzio e con flemma olandese, ricominciarono a gonfiare mondi azzurri con una stipa e una gocciola d'acqua saponata. Le bolle grandi e turchine salivano verso la luna, a sciami. Il merlo ritto sulla collarina della piccola Codde, ad ogni nuova creazione d'un fragile mondo, mandava un fischio di gioia.

...Questa volta la voce proveniva dall'ancona im-

mensa di Bartolomeo Montagna. Un arco a musaici d'oro si slanciava verso la luna mostruosa: cinque Santi d'una dolcezza severa e titanica si levavano in quell'incantesimo di ceneri, alti quanto i pilastri del portico che li riparava da un diluvio di luna. Nella coppa d'un trono rigido e frigido, poggiante gli ugnòli d'arpia dei suoi bracciali di diaspro sovra un'erta base di cubi di calcedonia e di malachite, sedeva Maria, bendata come una suora, avvolta nelle onde sanguigne d'un peplo la cui vibrazione s'addolciva nell'argento diffuso. Un placido putto dalle coscine polpute le stava ritto in grembo, giocando con un frutto indistinto. L'ombelico faceva nel piccolo ventre una virgola azzurra.

I Santi muovevano con una gravità da statue, senza abbandonare il loro posto di adorazione. I petti si gonfiavano al respiro, le mani si tendevano, le teste si animavano di moti d'implorazione teneri e quasi infantili. Ciascuno intensificava e svolgeva l'atteggiamento impostogli dal pittore: e le parole erano conformi alla mimica devota.

Il primo Santo, un gigante malinconico dal verde mantello, coronato come un re Marke, mosse la bocca nera di barba, mentre porgeva alla Madonna in una coppa di filigrana un cuore.

La Santa bionda e crespa, dalla florida bellezza di popolana vicentina, tuffata in un gorgo dorato di stoffe, mosse la bocca fresca come una còrniola, mentre offriva alla Sovrana dei cieli un rametto di palma e puntava al suolo l'asta d'una nivea bandiera.

Il macabro vecchio dalla barba forcuta, colore di selce, mosse anch'egli le labbra di cuoio. Il suo volto pareva smacrato da un cesello feroce, la mandibola aguzza aveva un'aridità di fossile, il panneggio scandito del lenzuolo che l'avvolgeva era come un mare in tempesta che il tifone cuce di spume. Egli giunse le mani venate come foglie secche e il suo occhio brillò verso la Madre senza sorriso, come una lampada di sepolcro.

E il Vescovo, vivo ciborio rutilante d'ori e di minii, mosse anch'egli le rosate guancie senili e pregò la Stella del mare con le parole ebbre del Salmista. E allo sforzo che Sebastiano dalla molle bellezza di giglio e d'androgino, avvinta alla colonna, fece per volgersi verso il trono dell'Ineffabile e sorriderle, tremolò una freccia piantata nella massa fulva di chiome.

Quand'ebbero declinate le offerte, un angiolino monello, dalla veste viola d'oro, scese dal trono in tre saltetti: prese una perla dalla coppa offerta dal santo Re, una foglia dalla palma della vergine vicentina, un grano al rosario del vecchio anacoreta; trasse dal dito del vescovo l'anello d'ametista e colse come farfalle addormentate le freccie che straziavano la carne dell'efebo martire. Deposti i simbolici doni ai piedi di Maria, sedette in disparte, muto e compunto come un piccolo chierico che ha terminato la sua mansione. Allora Maria sorrise: e il suo sorriso mi diede la sensazione del primo brillìo delle gocce di Galassia nel cielo d'un pallido verde. E a quel cenno d'amore scoppiò una musica ingenua di

strumenti antichi. Tre angiolini, seduti a gambe aperte sui gradini del trono, curvavano le teste cannellate d'oro sulle casse del violino, del liuto e del timballo.

La pala del Montagna confina con un mirabile ritratto del Moroni, detto il *Signore collerico*. È un uomo d'alta statura, dalla maturità avanzata. L'attillato costume di velluto viola fosco lascia scoperta all'altezza dei pettorali la fredda trama d'un giaco, contro cui si confrica la rude barba dai toni di basalte. Tiene l'elsa della spada con la destra; con l'altra mano pare che, in un impeto di rabbia, voglia stritolare un morione d'acciaio, deposto sul colmo di un rozzo troncone di colonna. Su uno spicchio di cornicione caduto al suolo, sta scritto un motto degno di Cesare Borgia: *Ira exornat leones*. Eppure la musica degli angiolini del Montagna era così fresca e soave, e la Madonna continuava a raggiare un sorriso così celeste, che io non mi stupii al vedere che il gentiluomo collerico s'era inginocchiato a terra e si batteva il petto con la manopola che faceva un brusìo di borsetta da signora...

Ma già un brivido aveva attraversato la vitrea immobilità d'una tela spagnola che fronteggiava la pala: era un quadraccio feroce di Valdés Leal, ed a pensarci, una peggiore compagnia per una notte di luna in un museo, non si poteva desiderare. Diavolo! Proprio in quella stanza-catacomba, trovarsi a tu per tu con la *Peste* di Valdés Leal! Bisognava aspettarsi che dalla fosca iuta impiastricciata di bitumi e d'ocre, scoppiasse il fetore della marcedine, che i

becchini dai neri turbanti e dall'albagio livido con una gran croce di biacca sul petto, cominciassero a caricare e scaricare davvero i cadaveri nudi e rigidi che la luna investiva di verde livido e di giallo putrescente... Il grosso topo che si vede con raccapriccio sbucare da un cunicolo, si metterebbe a trotterellare fra una coscia terrosa e una bocca spalancata... Se davvero si dovesse assistere alla cinematica di quell'incubo che mobilita per l'edificazione dell'anima, in un crepuscolo di fogna rotto da torce fumose, la maschera della morte azzurra, il cappuccio di sargia occhiuto dei disciplini e la tavolozza cinica della putrefazione? Ma l'orrida tela non si mosse: ciò che è morto, lo è per sempre. Solo un tarlo trapanò la notte di Valdés Leal.

E la sala invece fu invasa da un molle vapore argentino in cui cantava la voluttà di un aroma. Il raggio di luna s'immedesimava in quell'iride di cirro che deponeva nei pori la fragranza d'un bosco dell'Ida. Poi la luce si arricchì d'ambre generose e di fremiti di porpora... Che cosa avveniva? Un'ignuda si torceva in quelle spire umide e ardenti. Un vibrante scoppio di suoni — arpeggio di lire, gioioso ritmo di timballi e di flauti — non riusciva a spegnere il sussurro d'una voce di maschio, dolce e poderosa come il mormorìo del mare... E in quella voce si udiva il sospiro e lo schiocco di cupidi baci...

Dapprima non capii: poi vidi distintamente — e ancora ne gode la mia paganità — vidi la rosata Io, nella tela galante del Baroccio, abbandonarsi alla carezza di Giove, la cui bocca sola, molle di barba e

d'ambrosia e fremente di desiderio, premuta sulla sua, traspariva nell'amplesso diafano della ninfa con la nube.

E il bacio olimpico avendo disgelato del tutto l'atmosfera della sala, i cento quadri si animarono: nelle cornici indistinte un'ondata trionfale di vita resuscitò le figure, scompaginò la burrasca in coagulo dei panneggi, fuse la staticità dei cieli e delle acque dipinte. Tutto era moto, sussurro, musica e parola. La ruota muschiosa del mulino di Hobbema razzava sprazzi d'argento; le bolle di Cock e di Codde salivano snelle al Cupìdo del Parmigianino, che le crepava ridendo, con le saette del suo turcasso. I sordidi beoni di Van Ostade, fuggiti dalla tabagìa semioscura, si mescolavano ai pattinatori di Griffier ed ai coboldi incappucciati che nella *Miniera* del vecchio fiammingo Civetta fanno franare un monte per scoprire le pepite e gli smeraldi. L'argano di supplizio dai ramponi d'acciaio sfiorava, girando, le carni di giglio e la tunica di seta d'oro di Santa Caterina, e ne traeva baleni d'un tenero azzurro che mi mostravano la grossa *Bagnante* di Jordaens alle prese con un satiro arsiccio di Benedetto Castiglione... Angeli dalle tinte di libellula si libravano nell'albore lunare, urtati dalle folaghe spaurite d'un'uccelliera olandese...

E quello fu il sogno d'un pomeriggio d'inverno, che un visionario fece in un museo e che un custode, scambiato dapprima per un angelo turiferario dalla tinnula incensiera, spezzò agitando un mazzo di chiavi.

(*Fot. Anderson*)

PIETRO LORENZETTI:
gli *Eremiti della Tebaide* (particolare) - Firenze, Uffizi.

(*Fot. Anderson*)

PIETRO LORENZETTI:
gli *Eremiti della Tebaide* (particolare) - Firenze, Uffizi.

II

FANTASIE D'AMOR SACRO E PROFANO

SCENARIO: *Davanti al quadro di Pietro Lorenzetti,* Gli Eremiti della Tebaide, *nella Galleria degli Uffizi. Sono le 11. L'ora calda acutizza l'odore delle vernici e delle lacche.*

— Ma sì, signora, il monaco ci viveva così; calmo, buono, beato, assorto in Dio e nella sua opera dolce e sublime: la natura. In quel tempo non v'era, press'a poco come nel nostro, che intrico e sangue, che attività volgare di fondachi e di laboratori o turbolenta di fazioni, di guerre e di saccomanni, che plebe pecorile e borghesia gretta. Molti prìncipi erano infami, taluni dementi. E il monaco, una persona d'indole mite, un pessimista senza rivolta ma non senza sogni, un essere un po' pigro ed alieno dallo spirito bellicoso, metteva la testa in quell'urlante serraglio e la ritraeva disgustato e spaventato. Rinunciava quindi alle agiatezze, agli onori, al denaro, alla vanità e al ferino desiderio di far soffrire e di sopraffare, rinunciava persino alla più cara fra le debolezze del senso umano, pur di guadagnare, in terra, la pace della cella, del bosco, della natura de-

serta e ospitale ai solitari, e, oltre la morte, la porta d'oro del Paradiso. E se ne stava là a godere di sue sofferenze, a effondere l'amore che altrimenti si sarebbe corrotto in mondanità, in preghiere musicali e in polifonia di salmi, ed a sorprendere nell'universo fisico dai serafici colori, e in fondo al proprio cuore, *speculum universi*, la vibrazione adorabile e misteriosa che mette l'essere creato in cospetto al Creatore. Io credo che il vero monaco d'allora (non mancavano i bacchettoni e i farisei) fosse molto simile — il cappuccio, la tonaca e la disciplina in più, — al sognatore, al poeta, al romantico attardato d'oggi, che fa ogni sforzo per sentirsi il meno possibile finca dello stato civile, e per non accorgersi che questo mondo moderno, con tutte le sue perfezioni e le sue comodità materiali, stride, urla e raschia come una ferriera caduta in mano ad una torma di demoni o di ossessi. Io sono un monaco così, meno la grazia e la perfezione spirituale, e questo quadro è il mio specchio di vita, *lo specchio di vera penitenza*...

— Ma Lei converrà che il valore artistico è nullo, che la concezione è ingenua e prosaica, che i particolari fanno ridere!...

— Ne convengo, Signora, se Lei conviene con me che, quando l'artista con mezzi rudimentali esteriorizza completamente la sua emozione, senza ambagi, senza residui, la sua è vera arte, anche se la tecnica è nulla agli effetti d'un estetica più esterna, più puramente edonistica. È il caso di Giotto, di Duccio di Boninsegna, di quel divino Giottino che

fa rutilar gli ori dell'anima col suo pennello ispirato e infantile. Il Vangelo non è certo scritto bene come le prediche del Segneri e neanche forse come la *Vita di Cristo* di Papini, eppure...

— Eppure questi monti sembrano spazzole! Non è vero che fanno pensare alle rocce finte dei fotografi? Su questo cielo hanno versato della vernice nerastra. Questi bastimenti sono grandi come i conigli che brucano sulla spiaggia. Queste chiese, ma guardi queste chiese di legno e di latta! I monaci che vi entrano o ne escono curvandosi, sono alti come le loro cuspidi! E gli alberi, oh gli alberi! veri cavolfiori, ciuffi di spinaci! E questi sentieri di palcoscenico, che sembrano spalmati di psicroganoma, con gli occhiolini del finto porfido! E le sproporzioni! È un orrore il suo specchio!

— Gli eremiti ci si aggirano così beati di loro interiore semplicità e devozione, che io li invidio anche nel loro paesaggio assurdo di cartapesta. Signora, qui l'artista non ha voluto rappresentarci virtuosamente l'azzurro giapponese d'un bel cielo lavato, nè la molle ondulazione delle colline senesi nella loro musica svariante al sole... Ma che! egli sentiva tutto ciò, ma non lo sapeva esprimere. Solo ha detto: « *Bisognerebbe fare come fecero i monaci santi della Tebaide, come Antonio, come Ilarione, come Malco e Macario, per essere felici in Dio e perfetti, e piacere al cielo; radunarsi in asceteri o, meglio ancora, separarsi in isolate capanne o celluzze che guardino nelle solitudini belle e calme della natura, oppure anche nei suoi orrori, burroni, boschi*

e caverne; e là, in quella bellezza immarcescibile che io vi indico solo e che non so rappresentare, trovereste il vero gaudio, la freschezza eterna, la piena comunicazione con la gran Luce! Avete occhi...

— Ed io non li ho, avrebbe dovuto confessare il buon Pietro Lorenzetti, se si fosse accorto di dipinger così male!

— E se io non avessi occhi di carne, egli poteva ribattere, mi sento *occhi dentro* che valgono quelli di carne: occhi che non tremolano o s'appannano alla più alta luce, ma che la cercano e la comunicano ad altri occhi...

— Ma Lei è ruskiniano! Lei vede nell'opera d'arte tutto quello che sogna!

— Io credo che l'opera d'arte non sia altro che un sogno, davanti al quale ho diritto dal canto mio di sognare, nè saprei fare altro. Questo frutto d'un'arte monca e suggestiva mi piace perchè mi fa errare in un ingenuo paradiso...

— Eppure le piacevano tanto certi altri quadri punto serafici, certi altri sogni molto tangibili... Stamane, a Pitti, basiva dal gaudio davanti al suo Dossi, alla *Ninfa inseguita* e a quel brutale e fosco *Concerto* che mi pare il sogno d'un satiro ebbro!

— Il Dossi è un pagano che celebra l'istinto senza veli nè scrupoli: il Lorenzetti è un cristiano che celebra la fede e dipinge la carta topografica del labirinto dell'anima. La vita, splendida ed effimera come l'agave: ecco il soggetto del Dossi. Ed egli ce ne rende con una demoniaca abilità d'ironia la bizzarria camaleontica, la voluttà rude e feroce, la trucu-

lenta ed ambigua bellezza. I San Giorgi dosseschi, dorati come carabi e avvolti nel verde fulgore d'uno stendardo, sono efebi sanguigni che non lascieranno a lungo tranquilla la principessa liberata dal mostro! Invece i monaci del Lorenzetti che, vestiti solo di capelli o di lane, avvolti nei loro saj bigi, fra rocce, burrati e boschetti, vacano in quiete alle loro funzioni e discipline severe e gravi, sono i *santi e amici di Cristo,* i poeti eroici e solitari del primo Cristianesimo, le api industriose che nei pruneti della penitenza elaborarono il miele dell'amor divino... Ecco l'*Imitazione* di Cristo, signora, che io tengo sempre in tasca, come Silvio Pellico, Michelet e tanti illustri (pardon!) Questa volta è in cattiva compagnia, lo confesso: nella mia saccoccia, *capharnaum* spirituale che ha riscontro nel mio cervello, il testo pio, come Lei vede, stava faccia a faccia con l'*Hermaphroditus* del Beccadelli, *editio minima,* che non è casto ma è anch'esso in latino...

— Legga un poco del suo Beccadelli, allora...

— Oh, liliale inconsapevolezza! Ascolti Gersenio, alla pagina dì cui più untuoso e liso è il vivagno: « *I santi e gli amici di Cristo* »!... Leggo il latino. Lei è colta e fine *comme la mouche.*

« *Per diem laborabant, et noctibus orationi diutinae vacabant; quamquam laborando ab oratione mentali minime cessarent. Omne tempus utiliter expendebant... Nil de mundo habere cupiebant... corpori servire, etiam in necessitate dolebant...* ».

Ha qualcosa da obbiettare alla santità del loro atteggiamento, alla sincerità del loro ascetismo?

— Confesso che a quella religione del flagello, del tozzo di pane e del corpo poco pulito preferisco la religiosità moderna, meno rude ed esigente. La nostra fede si è purificata e le nostre opere, in conseguenza, sono meno aride e selvagge. Oggi Cristo, come dire? è diventato un mistico confidente delle povere anime, un amico divino che si consulta quando la vita è ardua; e la Chiesa consacra una devozione facilitata, un amore sacro praticabile, che migliora la vita invece d'annientarla. In fondo tutti questi asceti erano degli egoisti e dei misantropi, o dei visionari. Quell'amar Dio, non era che una parola. Essi non amavano Dio ma sè stessi, in un idolo minaccioso, in una chimera temibile!

— Può darsi che non amassero che sè, gentile amica! Ma in ciò in parte sta la squisitezza psicologica del loro atteggiamento. Quando l'uomo *trova sè*, è o non è sul sentiero di Dio? per giungere al divino (cioè salvarsi) l'essere deve orizzontarsi fra le mille callaie nebbiose che s'intricano nel cerchio della sua titubante attività. La bussola dell'uomo spirituale è l'*io* proprio, e quando l'ho afferrato questo mio timone irrequieto, non c'è mar tenebroso che tenga: io *esisto* veramente, cioè coniugo il divino, l'eterno, l'infinito, e ne ho coscienza, e provo amore per Esso, cioè mi identifico e mi perdo in Esso! Non le pare?

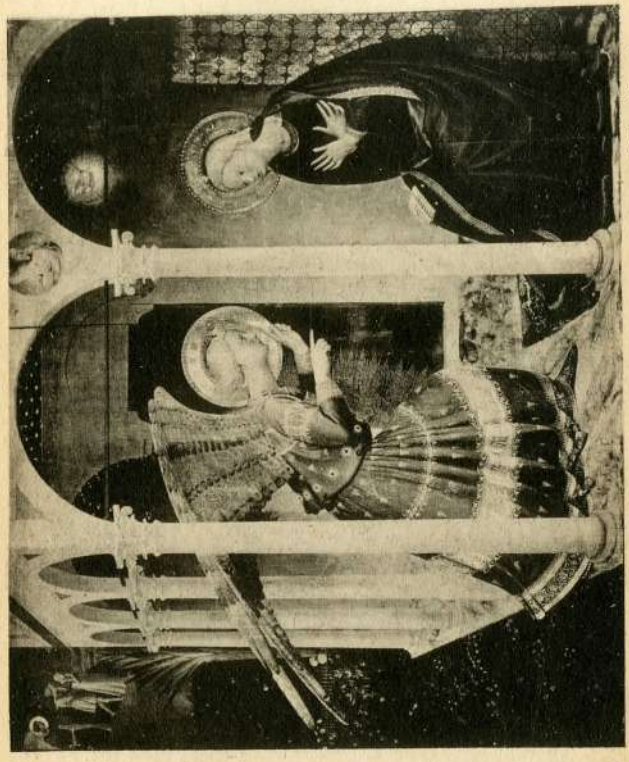
— A me la metafisica fa venire l'emicrania. Io l'ho più col suo Lorenzetti che coi suoi eremiti. L'ho col pittore rozzo e con gli alberetti di cavolfiore...

— Ma osservi, signora, con che grazia sono raffigurati in questo orticello questi due abati barbuti,

uno vecchio e candido, l'altro virile e corvino, mentre zappano e confabulano mitemente *de Deo et de dulci terra sua, quamquam laborando!* E questo decano che legge, seduto in un carrettino, e si fa trascinare da un leone, evidentemente convertito! E questi vecchioni dalle barbe fluviali, che girovagano o sostano impietriti fra le rocce, appoggiati su le stampelle o a cavallo d'un giumento, d'un cervo, fin d'una tigre!... E questi inverosimili abitatori degli anfratti più ignorati o delle cime più ostiche, questi misantropi centenni, mostruosi, vestiti solo dell'irsuto pango dei loro capelli a ciocche selvagge, genuflessi davanti a libroni sesquipedali, accaniti a menar frustrate o bussi di ciottoli sulla propria vecchia pelle, non ancor abbastanza essiccata dai digiuni, ancor troppo morbida di peccato! E questi giovani glabri e ridenti, che *si provano*, che fanno della ginnastica spirituale, della *boxe* d'anima? E lo stilita, appollaiato come un uccello marino sul suo picco aguzzo, inaccessibile, che morrebbe di fame se il corvo non gli portasse la pagnotta, o se i compagni men selvatici da regioni più basse non gliela inviassero con la carrucola! E questi che si visitano nella solitudine, si confessano i peccati e le speranze, s'abbracciano, dividono la casta colazione di maceroni e di acqua di cascata! Guardi che bell'orsetto ha domato questo padre dalla barba rossa, come si sforza il poverino di far cogli ugnoli il segno della croce! E questi che mungono le cerve e le capre! E madonna Volpe che promette di non isgozzar più le galline al cenobita che la rimprovera col dito!

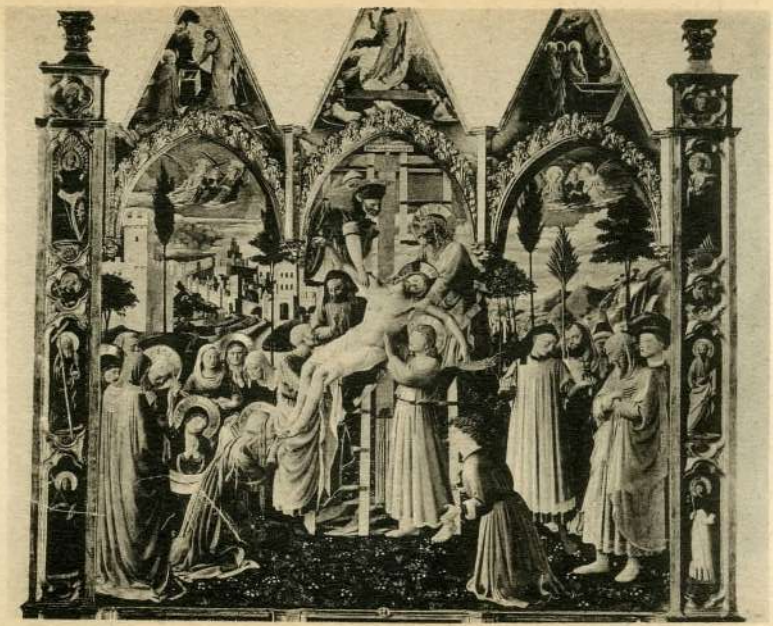
Ma guardi, ma guardi qui le visite insidiose, i camuffamenti, le tentazioni sottili e avvolgenti del Maligno! *Cherchez la femme!* Pare impossibile: anche nei dedali e nelle forre basaltiche della Tebaide! Che bei gestini di donne che vengono a offrirsi maliose! ma che ripulse folgoranti! e che placide e perentorie denegazioni di gente invidiabilmente sicura di sè, che dice solo: *Donna non ti conosco,* e passa oltre!... E come muoiono questi eroi santi! L'erba fiorisce miracolosamente, la sabbia del deserto brilla di gemme intorno al vecchio corpo ossificato, steso in un nimbo di luce. Nella foresta silenziosa e buia come un fondo di crepaccio s'ode il raspamento sempre più vicino degli artigli dei leoni che accorrono per dar sepoltura fra le rocce all'Asceta che sbocca in Dio. E gli Angioli cantano. Ma questa è grande poesia, qui c'è il fiore dell'amor mistico! Il Lorenzetti è l'Omero dei Santi!

La bella signora scrollava il capo. Era tardi. La Galleria si vuotava lentamente. Davanti alla tavola controversa, che fa la letizia dei soldati, delle donnette e dei poeti, non c'era più che un bimbo che tirava il papà per la manica e grattava col ditino il cappuccio d'un fraticello in sandolino che pesca in una specie di gora dalle acque verde bottiglia, solcata da galere e insidiata da draghi. Voleva sapere il piccino, perchè su quei gorghi c'era una barca piena di diavoli.



(*Fot. Alinari*)

BEATO ANGELICO: l'*Annunciazione* - Cortona, Chiesa del Gesù.



(*Fot. Alinari*)

BEATO ANGELICO: la *Deposizione dalla Croce* - Firenze, Museo di San Marco.

La sera, nell'oratorio degli Scolopi, tutto ardente di ceri e saturo d'antico odor d'incenso, nel fruscio delle sete e delle pellicce, ritrovai all'improvviso la mia graziosa interlocutrice.

Eseguivano il *Natale* di Perosi. La chiesa era zeppa di preti e di frati eleganti, di signore e di bei giovani in *pardessus* inverosimili di perfezione. Passava e vibrava acuto nel timbro tenorile il sensuale appello dell'Annunciazione: e gli archi, deliranti e appassionati, profondevano fiori, ardivano carezze seduttrici, suscitavano la visione della verginella di Nazareth assalita dall'irresistibile offertor del giglio nel suo gineceo aperto agli olezzi perniciosi d'un giardino a sera.

La musica d'una profanità audace m'insinuava un reo pensiero: la rosa mistica sarà colta?

Nel punto più tristaneggiante e carnoso, la signora che pareva assorta in un'estasi austera alla Vittoria Colonna, aprì inattesamente i belli occhi lionati e, curvandosi sul mio orecchio, mormorò con un tono di riconciliazione un po' scherzoso ma leale:

— È bello, ma non è religioso. Ora apprezzo il suo orso Lorenzetti...

Ed io udii, sorrisi e tacqui.

III

ALLE SOGLIE DEL PARADISO

(Firenze - Convento di San Marco)

TUTTI gli anni torno a bere delizia fra questi archi dal lineamento fragile e melodioso, presso queste vecchie pitture più dolci all'occhio e all'anima che i fiori del pratello claustrale. Mentre Andrea del Castagno, genio minaccioso, ergeva i suoi santi macabri e i suoi eroi grifagni, e, per compiacere la Signoria fiorentina, ritraeva sulla facciata del Palazzo del Podestà, impiccati per i piedi, i Peruzzi e gli Albizzi, dichiarati ribelli, il Beato Angelico miniava in questo cenobio il Paradiso e dava della fede medioevale l'ultima e la più incantevole figurazione. Il poema d'estasi e di dolore vive e palpita forse eterno, sulla muraglia screpolata delle lunette. Il Cristo sorge dal sepolcro col capo teneramente reclino e coi polsi listati di sangue; poi appare in spoglia di biondo pellegrino, avvolto di pelo di capra, ai due domenicani prescelti nella loro umiltà per la gloria di vedere e adorare la verace carne del Figliuol di Dio. S. Pietro Martire, col pugnale piantato

in una spalla e col capo piagato, ammonisce silenzio ponendosi l'indice sulla bocca rasa. In un angolo del porticato tutto ridente di sole, un crocefisso mirabile di forme sanguina sull'erba, e al suo piede S. Domenico, genuflesso e avvinto al rude tronco, contempla smarrito la porpora del sacrificio divino. Epilogo sublime della Passione, grandeggia nella sala capitolare la *Crocefissione* che Cosimo de' Medici commise, che la mano pia del dipintore cinse d'un fregio ramificato in cui si succedono in piccoli tondi le glabre sembianze di tutti i prelati, i Papi e i Santi dell'Ordine. L'arte non ha mai parlato con tanta solennità sacra e con tanta angoscia e dolcezza umana. Le figure hanno l'eccelsità della scultura monumentale e la lindezza paziente della miniatura. Si direbbe che il santo Maestro, nel fissare le visioni dell'anima cristiana coi colori della terra, non abbia fatto che tradurre senz'ombra d'intellettualismo, ma con una divina capacità d'ingenuità e d'immedesimazione, sembianze e atti e gruppi reali. Ha fatto insomma del *naturalismo:* ma il naturalismo che si può fare aggirandosi in Paradiso.

Cosimo de' Medici il Vecchio, accasciato dalla politica, veniva a cercare ristoro qui, s'inginocchiava a' piedi di questo crocefisso dai toni eburnei su fondo oltremare, ascoltava la messa guardando questi dolci arcobaleni di figure, ritrovava la pietà divina e l'umana tenerezza nel volto alabastrino e un po' infantile di questa Madonna, il cui manto è moschettato di corolle d'oro pallide sulla lana viola, profuse con l'ingenua abbondanza con cui un fan-

ciullo, disegnando un prato, ci mette tutti i fiori, e colorando il cielo ci mette tutte le stelline... Strano che sia partito da questo eremo, tesa la fronte per il cozzo, l'uomo dalle selvagge requisitorie, dalle minacce apocalittiche, l'abbaiatore Savonarola!

Perchè slanciarsi alla crociata contro il mondo, quando si può pregar così da vicino Iddio, addobbare un bell'altare, mettere in capo ai bimbi d'una processione coroncine di rose fresche, ascoltare l'inno dell'organo e attendere Madonna Morte come una sposa!

Ma già, il frate ferrarese era fatto di quell'argilla rozza ed amara che plasma il corpo e l'anima dei soldati e dei giustizieri. Guardatene il profilo di capro, evocato in una di queste celle dalla mano ferma di Fra' Bartolomeo, tra manoscritti di prediche e cilici. Tutto ciò che olezza doveva turbare quell'uomo, atterrito in sogno dalle trombe di Giosaffà. Forse sotto i fiori del pratello claustrale un suo spietato senso di callidità da inquisitore gli faceva percepire un vago fiatare di vapor di zolfo.

Al piano superiore m'accoglie la fuga dei corridoi, sotto un tetto di capriate brune. Una teoria di celle tutte eguali, bianche come il calice d'un giglio, apre le sue porticine a cèntina, e dalle socchiuse valve d'onde i monaci ricevevano le scarse notizie del mondo spinoso, s'intravedono sul muro quadrati di pittura a fresco, contro luce, la luce crudetta che

penetra dal finestrino angusto, incorniciante una piccola nube o una chioma di cipresso. Le rondini oggi strillano fra le travature, come strillavano quando l'Angelico passeggiava fra questi muri imbevuti d'aroma di salmi, quando in ogni cella, coadiuvato dal fratello Benedetto, pure monaco, regalava ad ogni cenobita la sua festa per gli occhi e per il cuore. Tutto qui torna per sua virtù alla purezza originaria, all'alba serena del mondo che non seppe il peccato e vide raggiare il paterno sorriso di Dio. Guardo la grande *Annunciazione*, così semplice, quasi rude nel gioco pittorico. Per capirla, bisogna solo credere a occhi spalancati, possedere l'invidiabile infantilità che possedevano i fraticelli di una volta, e che posseggono i pastori e le donnette di adesso e di sempre. Bisogna chiedersi, non già «*Qual è l'anno di nascita di questo affresco?*», oppure «*Perchè la legge di staticità preoccupa qui, più che altrove, il pittore?*» — ma invece: «*Quanta strada avrà fatta, prima nel cielo e poi nel bosco gemmato di fiori, per giungere alla Madonna, così pallida e umile, l'Angelo color di viola, mansueto come una giovinetta?...*». Ecco l'essenziale da pensare e da sentire davanti a questa pittura fiabesca e fanciullina. Del pari, ci vuole poco sforzo intellettuale e molta capacità d'amore per godere le figure di santi che il maestro raggruppa intorno alla Vergine in trono, in un affresco del corridoio di sinistra: vecchioni dalle barbe di neve e dalle guance di rosa, asceti ventenni in dalmatica, col viso di fanciullo e le mani donnesche, gravi e macri domenicani con

la stella nel nimbo d'oro che circoscrive il raso cocuzzolo e la faccia incisa... Nessuno dei personaggi parla con le labbra, i gesti sono vaghi; le figure, dolci e un po' rigide, non fanno che meditare e sorridere: eppure si percepisce un dialogo interiore, un mormorio d'anime.

Nel piccolo museo hanno raccolto da poco, con squisito sentimento, tutte le opere su tavola del Maestro, che esistevano in Firenze. Qui si adora l'Angelico, come a Bruges, nell'Ospedale di S. Giovanni, si adora Memling. Ma che differenza! L'Angelico è il poeta, Memling è il puro pittore. Col toscano il Vangelo si esalta ancora nella lirica delle forme e dei colori; con Memling, la Bibbia e l'agiografia si imborghesiscono, diventano materia di ritratti o di paesaggi, specificamente meravigliosi, ma estranei al tema superiore che commentano. È il frate domenicano che ha la chiave d'oro del Paradiso! Che incanto di teneri e preziosi colori! che fiammeggiamento d'oro! che miniera d'opali, di topazi e di zaffiri! che prato in rigoglio! che cielo in giòlito di tinte! che sguardo di radiosa allegrezza nel mondo dell'estasi! Memling pose il suo Paradiso a pochi passi dalle mura di Bruges, i cui mercanti si vedono trafficare presso le porte merlate, e i cui uomini d'arme cavalcano e fanno la ronda sugli spalti. Guardate invece i celeberrimi angioletti del *Tabernacolo dei Linaiuoli,* che intorno alla pensosa

bianca Madonna, avvolti in tuniche verdi, uliva, rosa, carmino, celeste e azzurro, fiorettate d'oro, sprigionano musica dai tamburelli, dai sonagli, dalle trombe, dai salterii, dalle viole, dai liuti! In quale giardino sbocciato sui fianchi della nube può avere intrecciato il dolce pittore quella ghirlanda? Sono diafani come ostie, freschi come fiori, leggeri come uccelli, irreali come l'iride e il chiaro di luna... Ve n'è uno cinto d'un boa di palline di lana a due colori; un altro stacca l'olifante dalla bocca come chi ha finito e par che ascolti l'eco morente del suo squillo; un terzo, a pieni polmoni lancia nel cielo d'oro la sua nota con una petulanza adorabile da monello di paradiso. La verità pittoresca e delicata (i fanciulli e i giovinetti d'una processione, forse) può aver suggerito al pittore qualche volto, qualche atteggiamento: ma le espressioni di contemplazione, di purità e di dolcezza di questi virtuosi dell'orchestra superna, hanno la rarefazione sublime dei ricordi d'un'estasi. Bacia le pieghe delle loro lunghe tuniche cangianti, il roseo giacinto delle loro gote, il càno degli occhi, la seta vergine dei loro riccioli, una luce che forse occhi umani non videro mai.

Nulla forse può deliziare, nel campo della pittura religiosa, come questi angeli: ma nulla dovrebbe commuovere un'anima cristiana, come la *Deposizione dalla Croce*, che grandeggia nell'ultima sala e riassume tutto il pittore. Dimentico di ogni altra im-

(Fot. Alinari)

MASACCIO: Particolare del *Tributo della moneta*.
Firenze, Chiesa del Carmine.

BIBL. DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

(*Fot. Alinari*)

MASACCIO: *S. Pietro fa l'elemosina.*
Firenze, Chiesa del Carmine.

pressione, mi sprofondo in questa gran pala dal fulgore primaverile di tinte. Altre volte mi sono indugiato a rilevarne i pregi pittorici: la musica dei toni chiari e trasparenti, il disegno d'impeccabile purità, le espressioni soavissime, il dilettoso paesaggio che cinge la scena, coi suoi monti ondulosi o scheggiati, coi suoi alberi toscani ben bulinati sul cielo terso, con la città irta di torri, col placido sognare delle nubi dai riflessi rosei e dorati... Ma oggi cerco e trovo ben altro! Come si piange in quell'arcobaleno! Come si geme fra quei monti aguzzi, sotto quei cumoli biondi, su quell'erba picchiettata di viole e di margheritine! È un'immagine perfetta del Mondo, in cui l'uomo è chiuso come in una carcere di madreperla, è condannato a gemere fra due cerule valve: di questo mondo, in cui la bellezza delle cose è tanto al disotto della bellezza del sacrificio e del dolore! « In tanta dolcezza, — sembra dire il frate ebbro d'amor divino e di lacrime, — ebbero il coraggio di tradirlo e di ucciderlo! E quelli che Lo amavano, dovettero raccogliere ai piedi della Croce il Suo sangue e la Sua carne, e mescolare ai fiori il loro pianto! ». Ma l'anima cristiana si riafferra: non piega, non si accascia; spera e crede. Non muore come secca stipa, ma risboccia come forte virgulto. La Maddalena con le chiome sfatte si prostri a baciare i fori dei chiodi nei pallidi piedi; la Vergine crollata sull'erba inzuppi d'amaro pianto le sue bende; Giovanni sorregga l'esanime corpo che discende con placido abbandono nelle braccia dei Niccodemi composte in lento sforzo; Giuseppe d'Arimatea mostri ai disce-

Mottint

poli smarriti, con un gesto di mite disperazione, la corona di rovi e i chiodi enormi coi coaguli del sangue... Non importa che tutti questi sentimenti e queste azioni si esternino nella vita delle apparenze. La realtà pel mistico è al di là del velo del dolore. Eternità di vita e di gioia! Guardate in alto, nelle tre cuspidi che sovrastano al radioso poema: ecco l'epilogo, ecco la soluzione: Cristo risorge!

Altri maestri italiani ci daranno nella *Deposizione* un quadro preciso e impressionante della morte corporale e del lutto; altri torranno da quel tema un pretesto per far pompa di patetismo, di gesticolazioni veementi, di muscolature contratte; Rubens ergerà una sinfonia eroica di forme e di colori; Rembrandt una fantasmagoria di raggi e d'ombre. I gotici tedeschi e fiamminghi esprimeranno la pietà affranta, il dolore disperato, mostreranno nel Salvatore con tragico verismo nulla più d'un cadavere vuoto di sangue, straziato di piaghe, d'onde la vita è fuggita ineluttabilmente.

Il Beato Angelico ha dipinta la sua pala alle soglie fiorite del Paradiso.

Il coro dei sospiri e dei singhiozzi non gli ha impedito d'ascoltare l'osanna degli organi celesti; l'ombra del male è stata dissipata pei suoi occhi interiori dai fulgori santi dell'aurora eterna.

IV

MASACCIO

UNA visione d'arte d'una nudità sublime, che sacrifica eroicamente il particolare alla sintesi, la bellezza amena e fiorita all'austerità pensierosa, il lenocinio sensuale alla plasticità disadorna e intensa, l'astrazione alla corposità del reale; una visione d'arte che, d'istinto, si riaccosta per un bisogno prepotente di purezza, di perspicuità e di essenzialità, all'arte dei Greci e degli Etruschi, come se tutti i secoli del gotico fossero improvvisamente cancellati e come se lo spirito dell'uomo ritrovasse di colpo nella bellezza della linea e del volume come fine a sè stessi, la sua maggiore gioia estetica: ecco l'arte di Masaccio.

Solo a un uomo solitario e impermeabile alle suggestioni facili dei sensi e della vita circostante — un uomo probabilmente frigido per autorepressione — era dato crearsi intorno l'atmosfera claustrale in cui fu possibile un così severo processo di purificazione della realtà. Masaccio dovette essere una di quelle nature ombrose e tacite che non trovano dolcezza se non nella gravità, nella povertà apparente, pingue di

coscienti e irrivelati tesori. *Ars severa magnum gaudium.* Si leva spesso dal muto concerto delle sue figure una di quelle musiche vibranti di grave certezza, che Beethoven esala all'alba dei suoi *allegri* impetuosi.

L'accordo di Masaccio fa consonare una serenità monastica con una melanconia repressa, domata. Senti che questo giovane asceta è un romantico che ha conquistato sè stesso, che si è inibito, con una volontà ferrea, di concedere l'accesso nella propria arte ai melismi del patetico e dell'eleganza. Innamorato della bellezza, non ha mai dipinto una donna bella. La sua *Eva* del Carmine è un'ossessa che sembra atterrita di possedere un corpo. Se la beltà pura lo alletta, è quando è suffusa di gravità sul volto pensieroso dei suoi efebi, non meno taciturni e imponenti dei suoi mirabili vecchioni.

Meteora breve ma ricca di luce fu la sua: e il dolore per di più avvinse quella povera vita che si ruppe, come dice con frase commovente il Vasari, *nel bel fiorire*, a ventisette anni. Il genio sereno e dominatore di Giotto trova in questo giovane meditativo e triste, la sua continuazione e il suo contrapposto. L'opera di Giotto è invadente e profusa; quella di Masaccio è il frutto d'una concentrazione eroica, d'un'autocritica severa. La vita di Giotto va di vittoria in vittoria, quella di Masaccio è tormentata dal bisogno, dall'incomprensione del pubblico e dal male fisico. Ma entrambi donano all'Italia un'arte originale, nuova e completa, ed entrambi s'ispirano, per far ciò, ad un naturalismo sobrio e

sincero e, in pari tempo, ad un idealismo personale che è l'antitesi dell'idealismo collettivo e dogmatico del Medioevo. In Giotto il sopravvento d'una potente personalità aveva frenato l'effusione parassitaria del particolare gotico, aveva ridotto le cose all'essenziale, aveva rimesso l'arte sul cammino d'una sinteticità sublime, veramente latina. V'era in lui il suggello di poderosa asciuttezza e di imperiosa definitività che è il plasma dell'arte di Dante. Ma all'alta fantasia mancava ancora la possa della forma. Liberate dalla rigidità bizantina, le figure vivevano gagliarde e suggestive, così come le scene, sprigionate dalle sagome araldiche del gotico, possedevano la vita respirante dello spazio, del moto, della passione. Ma Giotto, salve le riuscite particolari, aveva lasciati irrisolti molti problemi essenziali: il rilievo dei corpi, la profondità prospettica, l'anatomia, la visione reale delle cose, la caratterizzazione dei tipi... Masolino da Panicale, nel quale sino ad oggi si è creduto di vedere il maestro di Masaccio (oggi si è meno sicuri), si era già avventurato, dopo Giotto, in un mondo di conquiste. Già aveva riconcepito la pittura come arte di sincerità e di osservazione; già aveva osato, nel *Battesimo di Cristo,* nel Battistero di Castiglione Olona, rizzare bei nudi muscolosi e precisi, come non se n'erano mai veduti ancora in pittura; già, nella *Storia di Erode e Salomè,* aveva creato figure traboccanti di carattere e si era scostato dalle architetture accennate con schematica sommarietà negli affreschi di Giotto e di Taddeo Gaddi, per far sorgere porticati e logge toscani,

con la loro prospettiva linda ed esatta, con gli ornati sobrii e le ghirlande di vispi puttini donatelliani che corrono sui cornicioni. Masolino però conservava le preziose eleganze e le letteralità ricercate del Trecento, e pure insistendo nell'analisi della verità, rifuggiva d'istinto dagli approfondimenti che portano le scoperte, dalle audacie urtanti che creano l'avvenire.

Fu Masaccio il grande semplificatore. Sprofondando un vergine e pensoso sguardo nella vita, imbevendo di sapienza dissimulata la sua creazione ingenua, fondendo con sicuro istinto nella pittura il rilievo della scultura e l'euritmia architettonica, egli riuscì a debellare definitivamente la vana ornamentalità e l'approssimazione puerile della pittura del suo tempo ed a riesprimere l'essenziale della forma e l'eterno dell'idea.

Formidabile conquista, dovuta al suo genio isolato e solitario, chiuso nella campana pneumatica della melanconia, come il genio di Beethoven lo fu nella sordità.

Il Vasari esprime con parole semplici ma adatte il contenuto e il carattere di questa riforma che pone Masaccio all'estremo della schiera dei preparatori del Rinascimento: « L'eccellentissimo Masaccio levò in tutto la maniera (ormai convenzionale e da sorpassare, perchè non più sorretta dalla sua personalità) di Giotto (meglio, dei *giotteschi*) nelle teste, ne' panni, ne' casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti ch'egli rinnovò, e messe in luce quella maniera moderna che fu in quei tempi e sino

a oggi e da tutti i nostri artefici seguitata... Egli — continua — dette principio alle belle attitudini, movenze, fierezze e vivacità ed a *un certo rilievo veramente proprio e naturale*, il che infino a lui non aveva mai fatto niun pittore... e dipinse le cose sue con buona unione e morbidezza, accompagnando con le incarnazioni delle teste e degli ignudi, i colori de' panni, i quali si dilettò di fare con poche pieghe e facili, come fa il vivo e naturale ».

Queste qualità d'esattezza e di morbidezza anatomica, di rilievo e di corposità plastica, di armonizzazione sottile di elementi e di sobrietà austera nei particolari, sono il pregio eterno dell'arte antica: e, per virtù di Masaccio, divengono il suggello della nuova arte italiana. È indubbio che al giovane maestro i suoi contemporanei (ai quali molto insegnò) molto gli appresero, ciascuno nel campo della propria esperienza. Ma la prospettiva del Brunelleschi, l'aspra sinteticità di Donatello, la plasticità tangibile di Paolo Uccello e il realismo d'Andrea del Castagno, divennero anima e sangue nel crogiuolo della sua intuizione.

Non esiste forse una vita d'artista che sia più povera di dati e di fatti della breve, dolorosa e attivissima di Masaccio. Maso di ser Giovanni di ser Guidi nacque da un notaio in S. Giovanni Valdarno il 21 dicembre del 1401. Il 7 gennaio del 1422 lo troviamo matricolato nell'Arte dei Medici e degli Speziali. Incontriamo il suo nome in rari documenti che riguardano commissioni di pitture, e nei registri catastali. La miseria lo fece tentare fortuna con un

viaggio a Roma, ma la morte lo colse subito dopo, nel fiore degli anni. Nel 1428 era già scomparso. L'anno dopo, il burocrate catastale cancellò la sua finca: « Dicesi è morto a Roma ».

Fa un certo effetto leggere il nome di Masaccio nel campione catastale, non certo alla partita dei ricchi, e quello di Ruysdael nel registro dell'ospizio di carità... Il Vasari completa, per fortuna, la scarna biografia, quale risulta dai documenti, con un attendibile ritratto psicologico: « Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sè e manco di altri. E perchè e' non volle pensar giammai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro, al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso ch'era il suo nome, fu da tutti detto *Masaccio,* non già perchè e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta strascurataggine, con la quale niente di meno egli era tanto amorevole nel fare altrui servizio e piacere, che più oltre non può bramarsi ».

Sulla purità della sua vita e della sua arte rendono del pari testimonianza le parole pacate e nobili di Cristoforo Landino che lo disse « optimo amator di natura, di gran rilievo, universale, buono compositore et puro, senza ornato: perchè solo si dette all'imitazione del vero ».

Entriamo nella Cappella Brancacci al Carmine dove l'anima di Masaccio, tra il 1425 e il 1428, si eternò in bellezza, prima di celarsi nell'illimitato. Poco più che ventenne, il maestro vi compie un miracolo innovativo, analogo a quelli operati da Giotto nell'Arena di Padova e in Santa Croce. Senza incoraggiamento d'applausi, vi intraprende il ciclo d'affreschi con cui, continuando e ingigantendo il presente Masolino, si renderà immortale.

L'opera celeberrima, oggi corrosa dal tempo e alterata da ritocchi, narra in più riquadri, sulle pareti d'un quasi disadorno sacello, la vita dell'Apostolo Pietro. Fra le esattezze timide e le mollezze miniaturali di Masolino, e le stilizzazioni leziose ma non prive d'un limpido fascino, di Filippino Lippi, che compirà il ciclo interrotto, Masaccio grandeggia cupo e schivo da lenocinii, possessore d'un nuovo mondo che certo ai contemporanei, avvezzi alle fioriture del gotico, dovette parere a tutta prima arido e ingrato: il mondo della bellezza realistica e della espressione caratteristica ed esatta. Le azioni si dipanano su larghi scenari di architetture e di paesi, fra siepi calme di spettatori i cui volti sono individuati con intensa analisi fisionomica e resi con succinta virtuosità di pennello. L'occhio non è allietato da colori chiari e sonanti; le composizioni non rispondono agli schemi araldici della moda, bensì alle leggi interne della correlazione logica e psicologica. Trovarsi davanti a tanta novità, ad una interiorità

così gelosa, dopo il lieto chiasso puerile di Taddeo Gaddi e di Spinello Aretino, dev'essere costato un certo disagio al pubblico d'allora: donde l'incomprensione e il poco successo dell'opera, fatta per illuminare l'avvenire ma per far travedere i presenti.

Le poche scene dipinte da Masaccio contenevano tale dovizia di valori pittorici, da bastare a fecondare quasi due secoli d'arte. La pittura di nudo nasceva in tutta la possibile potenza con la tragica *Cacciata dall'Eden,* in cui non sai disgiungere il dramma dalla forma, tanto senti che quei corpi sono trasfigurati dalla passione angosciosa che li attraversa. L'arte del comporre, intesa leonardescamente, come un'armonia inevitabile di moti che si suscitano a vicenda in un'accolta di persone, al soffio d'un sentimento o d'una passione comune, è consacrata graniticamente nella ghirlanda degli Apostoli assembrati intorno al Cristo, nel *Tributo della moneta,* o nel bubbolante crocchio dei catecumeni che attendono il battesimo di Pietro. Masaccio innova e ricrea del pari l'arte del gesto e dell'espressione individuale, imponendosi la quintessenziale misura che dà al suo Cristo e al suo S. Pietro l'imponenza sinfonica di statue antiche. Tutte le sue teste ci colpiscono per una sovrana espressione di calma e di volontà. Nelle loro linee maschie, dense, quasi tozze, si afferma una sovrana autarchia fatta di coscienza e di fede e immune da fatua vanità. I loro occhi non battono le ciglia, aperti e fissi in un sogno di serena giustizia e di bontà pensosa. Ad esseri così gravi e taciturni non si addicono l'oro e la porpora, cari ai va-

nesii, ai mondani che si deliziano coi cani e coi levrieri nel *Trionfo della Morte* del Camposanto pisano: gli uomini di Masaccio vestono con greca semplicità. Le pieghe delle loro tuniche e dei loro manti bruni ricadono con una maestà che emula il ritmo delle falde montane e che ripete il meandro succinto e grandioso delle loro anime.

Masaccio poi, mosso dal suo imperioso istinto di determinazione, infonde nella pittura la più potente corposità, fa di essa non più un'arte allusiva, che si vale di formule e di convenzioni, ma un'arte intensamente rappresentativa, il cui compito è ora quello di dare l'apparenza della realtà, estraendone il recondito spirito con l'indagine sapiente del suo volto esteriore. Non prevalentemente icastico come i fratelli Van Eyck, ma interpretativo mentre è scrupolosamente oggettivo, Masaccio rinnova così l'essenza della pittura, facendone un'arte veramente *metafisica*, per l'ottenuto superamento dei valori puramente carnali ed edonistici. Nelle sue scene v'è *una seconda realtà*, più limitata ma più pura e più intensa dell'empirica. I volumi, l'atmosfera, lo spazio, il mezzo luminoso; tutto è esaltato dall'adesione lirica dell'io al fenomeno naturale.

Del pari, a prescindere dalle conquiste puramente pittoriche, l'arte di Masaccio assurge ad incommensurabile valore morale ed espressivo, per la sua stupenda drammaticità, per l'umanità con cui spetra le rigidezze dello stile astratto. Il suo Cristo è l'immagine vivente della bontà nazarena, grave e pensosa, dell'umanità affettuosa e sofferente d'un Dio

disceso tra gli uomini. Il suo San Pietro non è solo una figura: è un carattere, di cui le circostanze, simili a proiezioni luminose, non fanno che accrescere la bellezza morale. Lo vediamo riplasmare il suo gesto sul gesto mitemente imperativo di Gesù che gli addita da lontano il pescatore intento a togliere la moneta dalle fauci del pesce; lo vediamo avanzarsi con passo ipnotico tra gl'infermi che attendono la sua ombra per guarire, abbassare mestamente le ciglia mentre fa l'elemosina ai poveri, in un crocchio d'astanti barbuti, e versare con gesto sacerdotale l'acqua santa sul capo del catecumeno genuflesso. Ed è sempre lo stesso uomo che sentiamo in quelle funzioni diverse: l'uomo pio e pietoso, insignito d'una missione superiore, l'uomo che ha tutte le esperienze e che possiede nel cuore la melanconia divina della saggezza... E quante figure minori traboccanti di verità vissuta! Il pittore le colpisce nella loro inconfondibile individualità esterna, mentre lo psicologo le definisce nell'*intus* con incisiva sagacia. Chi potrà fare appunto al realismo di povertà, di grettezza, d'inespressività, se è al realismo di Masaccio che dobbiamo figure indimenticabili come il suo spavaldo e volgare centurione dalla tunica corta, che ci dà le spalle e pare dondolarsi con albagia militaresca, sul primo piano del *Tributo?* o i meravigliosi infermi della scena del *Risanamento,* l'uomo barbuto che, rifatto fanciullo, giunge devotamente le mani, e i due prostrati come a bere nella scia dell'ombra miracolosa? Il bambino dalla innocente impudicizia che s'aggrappa al collo

della mendicante beneficata dall'Apostolo, nella scena dell'*Elemosina;* il povero in ruvido saio, caduto bocconi ai piedi del Santo, nella stessa pittura; i battesimandi che tremano nell'infreddolita nudità, e il catecumeno che riceve dall'Apostolo il mistico lavacro, genuflesso nell'acqua in atto di così fervida dedizione (il suo nudo portentoso sta, per morbidezza e perfezione modellativa, fra il Sodoma e Michelangelo): altrettanti motivi eterni di bellezza e di verità, che Masaccio fissò per la nostra gioia più severa nel breve corso di sua visione. Gli occhi che li videro sprigionarsi dall'effervescenza tumultuosa della vita, dovevano contenere lo sguardo calmo e penetrante di quelli che contemplano la ghirlanda degli Apostoli nel *Tributo,* incassati sotto la fronte pensierosa d'un giovane dal manto abbondante, che dà le spalle alla casa fiorentina preceduta da un atrio ancora giottescamente esile. Quel giovane è Masaccio stesso. Guardando quel volto, comprendiamo piuttosto la sua vita che la sua arte: è un volto buono, assorto, quasi ingenuo. Il rasoio e il pettine l'hanno poco ravviato. La carne vi cede il campo al rilievo acre dell'ossa. Un uomo distratto, un giovane che fugge le compagnie e le donne, un fantastico dolce, che parla poco e spesso si svaga: chissà dietro a che nuvole?

Morto Masaccio, l'opera del Carmine restò interrotta. È tutta masaccesca la *Resurrezione del figlio del Re*, quanto a composizione almeno, e in molti particolari. V'è, fra gli altri, inginocchiato accanto a San Pietro che sta operando il miracolo, un orante barbuto, che è una delle figure più espressive della pittura italiana. Come non sentire in essa il fremito umano dell'arte del grande scomparso? Ma Filippino Lippi ha completato con la sua eleganza femminea e con la sua neurosi la scena ed ha aggiunti molti bei ritratti. L'opera è diventata, com'era inevitabile, ibrida. Dice bene il Venturi: gli uomini di Filippino, aggiunti all'affresco, non sembrano, al paragone di quelli di Masaccio, così invasi dal dramma e dal prodigio a cui assistono, che semplici pensosi spettatori.

Ritroviamo Masaccio in poche altre pitture. Cinque o sei anni di attività contrariata dalla povertà e dall'insuccesso, non possono creare intorno ad un artista una galleria che equivalga in superficie all'opera d'un Tintoretto o d'un Rubens.

Nell'affresco della *Trinità*, sulla parete interna di S. Maria Novella, regnano la monumentalità e la nudità solenne che sono il sigillo d'ogni creazione masaccesca. Le due figure dei donatori precorrono con la potenza plastica e psicologica i miracoli della pittura ritrattistica fiamminga del '400, e li trascendono con la sinteticità sublime.

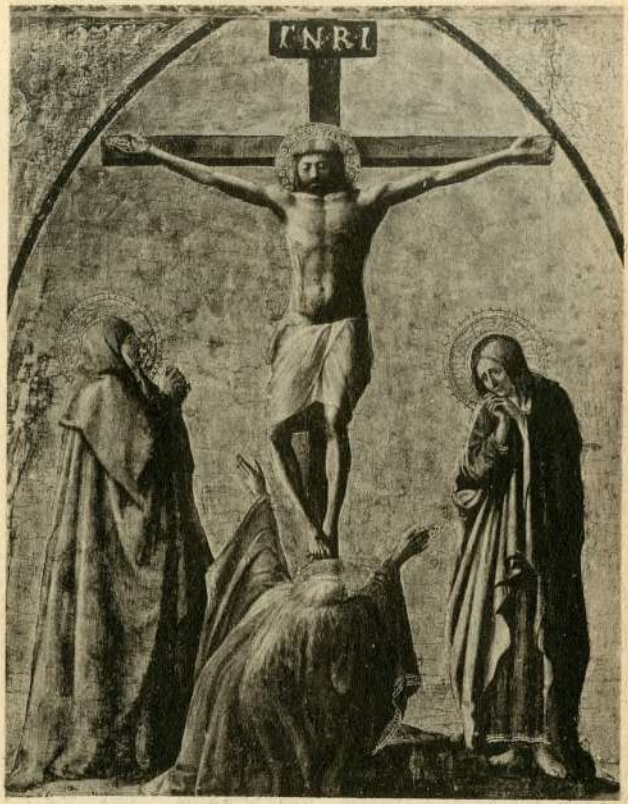
Ci restano ancora di lui alcune Madonne d'una gravità quasi acerba; un desco da parto, nel Museo

di Berlino, con vivaci scene realistiche fiorentine in una leggiadra prospettiva di porticati; un polittico smembrato, dipinto per la chiesa del Carmine a Pisa, ed i cui frammenti furono dispersi in tutta l'Europa; la Madonna è in Inghilterra, la cuspide con la *Crocifissione*, nel Museo Nazionale di Napoli; il *San Paolo* irsuto nel Museo di Pisa, e i frammenti della bellissima predella nella Galleria di Berlino. L'arte di Masaccio conserva in queste manifestazioni minori le sue doti sovrane di sinteticità e d'espressività. Guardate la *Crocifissione* del Museo di Napoli. Le forme vi singhiozzano, le linee vi si accasciano nell'abbandono mortale. La Maddalena, tese le braccia in un atto che ha la frenesia devastante d'un grido, s'abbatte come una crisalide svuotata, ai piedi del Cristo crocifisso, la cui testa greve e inerte si sprofonda nel petto. Matteo Grünewald, il terribile pittore tedesco delle angosce del Calvario, con tutto il suo sangue e le sue piaghe, non ha mai creato un'opera più tragica di questo Golgota desolato e sublime.

Nella Cappella de' Brancacci al Carmine si formarono quasi tutti i grandi maestri della pittura. Chi s'aggira oggi in quella diafana penombra, pensi con reverenza che dal giorno in cui il giovane Masaccio non vi tornò più a meditare e a dipingere, rapito dalla morte, hanno scrutato quelle pitture e attinto ad esse lo slancio pei nuovi voli, gli dei e i semidei del pennello. Masaccio iniettò umano sangue e umana passione nell'arte scorporata e celestiale dell'Angelico; fecondò il realismo poetico di Filippo

Lippi; acuì la sete di concretezza e di saldezza plastica d'Andrea del Castagno e d'Andrea del Verrocchio; in Alessio Baldovinetti rinfocolò il desiderio di ricerca e l'amore umile della verità; al Ghirlandaio suggerì di figgere gli occhi sereni nella vita e di narrare la storia sacra coi colori della Firenze contemporanea; a Fra' Bartolomeo impose grandiosità e ascetismo; ad Andrea del Sarto ispirò le succinte visioni del chiostro dello Scalzo, miracolo di austerità espressiva. È tutta l'epopea dei trionfatori della pittura italiana che risorge in quel silenzio. Leonardo viene a cogliervi il segreto del dialogo dei gesti e delle espressioni, che renderà possibile la mimica metafisica del *Cenacolo*. Raffaello vi sorprende la divina proporzione del disegno e del comporre, nell'attimo radioso della sua verdezza, ancora ribelle agli schemi e alle regole. Michelangelo vi attinge, come attingerà da Jacopo della Quercia, maschilità e senso eroico, e vi rinfiamma lo sdegnoso anelito verso l'essenza dell'arte, che è cercare l'universalità nella solitudine, la gloria nel silenzio.

Oggi ancora il verbo di Masaccio si fa strada fra i *credo* dell'eclettismo artistico. Una delle correnti più oneste della pittura moderna, sulle sue tracce, si propone un ascetismo contemplativo, in opposizione alla rumorosità e alla banale comunicatività di tanta arte ottocentesca. Non più l'abbagliante messa in scena o il pittoricismo piccolo-borghese, ma l'umile, spesso triste aspetto d'una realtà senza fronzoli, guardata nel suo tessuto misterioso e profondo. Legittimo programma, dal quale c'è da



(*Fot. Anderson*)

MASACCIO: il *Calvario* - Napoli, Museo Nazionale.

(*Fot. Anderson*)

GENTILE DA FABRIANO: la *Maddalena* e *S. Domenico.* (particolare di pala) - Milano, Galleria di Brera.

aspettarsi l'espressione d'un mondo nuovo, intimista, quasi esoterico nella sua parvenza austera: il mondo nella cui orbita è sorto Masaccio. Ma la realizzazione del nobile programma sarà compromessa finchè l'artista non sappia votarsi ad essa con la dedizione strenua e religiosa che sola può produrre le ideazioni e le opere belle. Degni discepoli di Masaccio, e capaci di riesprimere il suo verbo con degna modernità, saranno coloro che imiteranno piuttosto la sua vita morale che le sue opere, e che, tuffando, com'egli fece, un vergine e pensoso sguardo nella natura e nella propria coscienza, sapranno vivere il suo casto sacrificio, « fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola ».

V

GENTILE DA FABRIANO, IL FRATE ANGELICO DELLE MARCHE

Il pensieroso Michelangelo, per definire Gentile da Fabriano, ebbe a schiarire l'ombrosa tristezza del suo volto e della sua parola: « Parlando di Gentile (così il Vasari), usava dire che nel dipignere *aveva avuto la mano simile al nome...* ».

Il serafico pittore si schiera infatti nella compagnia dei maestri d'arte che non dipinsero se non le tenere gioie della fede e le beatitudini del Paradiso. Egli, pur non possedendo la loro potenza pittorica, è fratello a Giottino, al Beato Angelico, al Crivelli, a Memling, a quei puri di cuore che hanno espressa coi colori, con gli ori e con gli oltremarini più schietti, l'anima feminea e soave d'un mondo felice che si aggirò nel bozzolo di luce angelica della fede e della grazia. La sua stessa sensualità, il suo amore per le belle tinte, per le stoffe preziose e i gioielli, sono, come nell'Angelico, ancora più che affermazioni d'un temperamento avido di sensazioni ricche e voluttuose, spontanee offerte che l'artista devoto fa d'ogni cosa rara e bella ai piedi della Divinità.

Di lui non conosciamo che poche opere. La sua vita è avvolta nel mistero. Gentile di Niccolò Massi nacque verso il 1370 a Fabriano, in piena perseveranza degli ideali artistici giotteschi, diventati aridi e meccanici nelle mani di pittori dalla debole personalità, e che Gentile doveva assimilarsi e rinnovare. Fu forse suo primo maestro Allegretto Nuzi, ancora arcaico e inerte. Lo spettacolo divino della natura incantò presto i suoi occhi sgranati di fanciullo e suggerì al suo spirito l'arte di delicato splendore e di musicale tenerezza che doveva ispirargli un giorno il capolavoro ineffabile: l'*Epifania* degli Uffizi. Eccolo, già fatto maestro, vagare per l'Italia assetata di bellezza. Portava un viatico nuovo alle genti stanche di cupo ascetismo: il viatico della bellezza graziosa, il sorriso dei colori sfumati, la grazia delle forme, la bontà quasi infantile delle espressioni, la soavità materna delle Madonne adolescenti, lo sguardo dei grandi occhi fenduti delle Sante mansuetissime, e il turbinio smagliante dei cortei di principi orientali, vestiti di broccato e d'oro, circondati dal vivente tesoro dei loro cavalli argentei, dei loro levrieri biondi come l'ambra, dei loro falchi grifagni, color piombo e cenere. La sua arte ebbe un immenso successo. Gentile dovette ai suoi tempi raccogliere lauri non meno gloriosi di quelli che Raffaello e Tiziano stavano per cogliere più tardi. Eccolo, verso il 1411, a Venezia, dove dipinge vasti affreschi, oggi distrutti, nel Palazzo Ducale, insieme col meraviglioso Pisanello. La visione di Venezia acutizzò il suo senso dell'apparato, la sua gioia visiva. V'è nei

suoi quadri un raggio dei musaici d'oro di San Marco. Eccolo poi a Brescia, dove Pandolfo Malatesta gli fa dipingere una cappella nel vecchio palazzo di giustizia. Il Papa Martino V lo invita a Roma. Passando da Firenze, Gentile vi fa lunga sosta e vi lascia quel gioiello che è l'*Epifania*, oggi agli Uffizi. Visita Siena e fonde in una sola armonia di soavità e d'eleganza, la propria visione intenerita, e la soavità e l'eleganza di quei maestri così raffinati e ingenui. Nel 1425 è intento a effigiare la Madonna e il Bambino nella parete di sinistra del Duomo d'Orvieto, la cui solitudine, austera ma ancora placida e senza terrori, aspetta dal genio di Luca Signorelli il popolo atletico e convulso dei grandi affreschi del *Finimondo*. Nel 1427 era a Roma, e lavorava in S. Giovanni in Laterano. Quando il grande pittore fiammingo Ruggero van der Weyden visitò la Città sacra, in occasione del Giubileo del 1450, l'opera d'arte che più ammirò furono quegli affreschi (per noi da tanto distrutti). L'azzurro doveva primeggiare fra gli altri toni, dando a quelle pitture uno splendore fresco di aiuola di fioralisi. L'oltremare che Gentile aveva adoperato era finissimo lapislazzuli dei vulcani laziali: e il Papa stesso, Martino V, l'aveva procurato al pittore. Ruggero van der Weyden non potè più conoscere Gentile che, fin dal 1428, era salito alle celesti certezze e dormiva in veste monacale sotto le lastre della basilica romana di Santa Maria Nuova.

Due o tre polittici dalle cornici archiacute messe ad oro, conservati nelle gallerie di Firenze e di Milano, alcune piccole ancone d'altare e la tavola pre-

ziosa degli Uffizi sono tutto ciò che rimane d'un'attività certo fervida e molteplice. L'anima dell'artista si affaccia dalle rare creazioni con un sorriso inestinguibile di letizia mansueta e di panteismo francescano. Sia che Gentile, sopra un fondo di raggi d'oro, faccia levitare l'immateriale gruppo di Cristo che incorona la Vergine dal volto d'un pallore d'ostia rosata, mentre in basso un'orchestra d'angeli genuflessi, dalle ali di balestruccio, canta e suona, schierata sulla vòlta arcuata dell'universo pomellato d'astri; sia che faccia sedere in un verde paesaggio fitto di montagne a cono, di borghi e di castella, una Madonnina umile, dal viso tondo reclino e dalla boccuccia squisitamente modellata, mentre il donatore, inginocchiato nella sua cappa a fiorami e piccolo come un fanciullo, giunge le mani davanti alla paffutella carne del Bambino, ben ritto in piedi sul ginocchio materno, dal quale ricade con maestosa abbondanza la stoffa verde del manto, fino a raggiungere con la greca capricciosa degli orli dorati l'erba del prato, gremita di foglioline e di corolle minute come gemme; sia che incassi nelle valve d'oro dei polittici le stature maestose di bei santi — eremiti senza macerazione, monaci dalla lieve barba che tengono con manine donnesche un libro miniato e un ramo di gigli, vergini soavi che radono con piedini invisibili un pavimento di fiori, guerrieri senza minaccia, vescovi rutilanti come reliquiari nel fulgore della pianeta dipinta, gemmata, smaltata, rugosa d'oro; sia che in un'architettura da bambole, fragile e fiorita, introduca, intorno ad una scena della storia sacra,

figure della vita quotidiana, sorprese nella limpida luce d'una piazza di Perugia o di Siena — due belle e calme gentildonne con la veste a strascico, trinciata sugli orli, che vanno alla messa, o un damerino in attillato abito lucente di rabeschi e di bricciche d'oro, che parla ad un servo, o un pezzente che conversa con una vecchia ricurva, coperta di panni grossolani: il fabrianese esprime sempre il suo dono d'idealizzazione ingenua della realtà vivente, il suo lirismo innato, confinante con l'entusiasmo dei fanciulli e dei semplici per i volti belli, per le stoffe opulente, per gli alberelli in fiore, per gli animali, per le curiosità che la vita immilla davanti agli occhi puri e felici. La critica formale può rimproverare a Gentile il suo modellato senza forza, la sua calligrafia prudente e laboriosa, l'abuso degli ori, una certa monotonia nei volti e negli atti, la mancanza di senso drammatico e di movimento, e residui di durezza bizantina nelle pieghe delle stoffe e nella composizione delle scene, alquanto simmetrica e convenzionale. Queste mende esistono nell'arte del sereno pittore, ma non riescono ad offuscarne l'amorosa luce, a farne dileguare l'olezzo purissimo. In Gentile le tenuità stilistiche del miniatore e le pazienze certosine dell'orafo concorrono, coll'ausilio di un'anima da mistico contemplante, a creare una bellezza non meno suggestiva e carezzevole di quella che dobbiamo alla sensualità imbevuta d'ingenuo spiritualismo di certi maestri fiamminghi o tedeschi del Quattrocento: tali Stefano Lochner e Memling.

L'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi compendia le

qualità dell'artista. In quell'opera riboccante di felicità interiore e visiva, la pompa dei colori e il rutilare delle gemme e dei metalli preziosi divengono musica e sogno: il sogno d'un mattino di primavera. Sulla soglia d'una merlata cappelletta, i genitori del Re degli umili, appena nato, ricevono i Grandi della terra. Nel centro della scena, Baldassarre, Melchiorre e Gaspare splendono come apparizioni delle *Mille e una notte*. L'oro che incrosta i loro manti, le loro cappe, le loro armature, le corone, i turbanti, le teche dei doni, le selle e le staffe dei cavalli, non è più puro della luce in cui nuota la loro anima giuliva, nella dedizione amorosa delle dovizie terrestri alla nudità di quel fanciullino. Dietro è la calca variopinta e agitata dei dignitari e dei servi, tutto un mondo d'abbagliante mascherata orientale, la mascherata che Gentile deve aver veduto dipanarsi di continuo sulle prode di marmo di Venezia, signora degli incantati regni del Levante. I volti si atteggiano a serena gravità o ad arguzia bonaria di sorrisi. Una vita gaia e inquieta d'animali annobiliti dalla familiarità con l'uomo, scompiglia le fitte schiere di facce tonde, rosate e fiorenti sotto la varietà capricciosa delle berrette e dei turbanti: sono cavalli color di neve o di perla o di ghianda, ben pasciuti e bardati d'oro, che scalpitano e s'aggirano indietreggiando; sono scimmiette che ruzzano maliziose fra i bagagli, sulla gobba d'un paziente cammello... Un grande molosso accovacciato volge il muso costretto dalla mordacchia, come per protestare contro un cavallo bizzarro che lo minaccia coi ferri. Tra le teste e le

spalle si vede digrignare il muso mustacchiuto d'un leopardo e guardare con umanità il testone fulvo di un leone. Anche nell'aria la vita gioca la sua eterna partita d'amore e di morte nella rissa fugace di due uccelli e nella discesa a piombo d'un falcone maniero, atteso da un servo che sembra rimproverargli la caccia fallita. Intorno intorno dilaga un ameno paesaggio in cui brillano in primo piano le rosse e aurate pallottole dei meli e dei melograni, e le lontananze montuose, coronate di borghi, scompaiono a tratti sotto il nastro brulicante e tortuoso delle cavalcate. La composizione foltissima è un miracolo di armonia nel turbine, di chiarezza nella molteplicità. Dopo d'essersi saziato nella fiabesca esuberanza dei colori e delle forme, lo spirito scruta l'infinita grazia dei particolari: la manina del Bimbo posata con tanta naturalezza sulla fronte calva del Re barbuto che gli bacia il piedino burroso; le dita affusolate della Madonna che staccano con aristocratico pallore sulla stoffa cupa del manto; l'aspetto compunto di quel buon vecchietto di S. Giuseppe, appoggiato al suo bastoncello; l'atto umanissimo di curiosità delle due belle donne, vestite di stoffe così ricche, intente a contemplare la teca d'oro dell'incenso o della mirra, a divorarne con gli occhi le filigrane; il duetto devoto dell'asino e del bue affacciati alla grotta; la posa quasi buffa del servo sprofondato a terra a togliere al suo principe — un Florizello dalla cesarie flava — gli speroni d'oro; l'attonito stupore dello scudiero che tiene il cavallo per le redini e si appoggia alla croce d'uno spadone a due mani... Gen-

tile, quando narrò questo racconto di fate, possedette per un poco, con la devozione luminosa e ardente del Beato Angelico, il dono rappresentativo dell'intensissimo Pisanello, e la fantasia dorata di Shakespeare giovane. Tutto era primavera allora: primavera negli occhi e nei cuori, primavera nei chiostri e nei castelli, sulle piazze dei comuni fiorite dai miracoli dell'arte e nell'incantata marea dei colli e delle pianure d'Italia... Gli uomini d'allora guardavano al presente col consentimento grave e tranquillo che si legge negli occhi dei meno svagati fra i personaggi di questa divina *Epifania*. E nel futuro figgevano i volti fiduciosi e ridenti con cui altri di quei personaggi seguono la dilettosa tenzone dei due volatili nel vuoto. La fede in Dio splendeva immacolata nei cieli d'indaco e d'oro, e il sangue delle contese e delle guerre cadeva su una terra sacra alla giustizia inevitabile del Cielo. Forse nessun artista espresse meglio di Gentile quell'istante meraviglioso di tregua col male e con la paura e quell'accordo magico in cui la litania cristiana si confonde con la canzone ingenua dei sensi, accordo che suona all'alba del Rinascimento e che Gentile ha potuto udire in tutta la sua deliziosa purezza, perchè le Fate gli avevano largito la fanciullezza perenne dell'animo e avevano deposta la sua culla nel cuore d'una valle d'Italia.

VI

L'UMANITÀ DEL DIVINO VERONESE

IL personaggio più in vista — più in vista dello stesso Redentore — nel colossale *Convito in casa di Levi*, che dilaga come un arazzo di fiaba sulla parete del salone più vasto dell'Accademia di Venezia, è un aitante signore in giubbone e cappa verde, che, con un gesto da direttore d'orchestra, sembra governare da lontano l'opimo alveare della dispensa e della cucina. Monumentalmente stagliato sul marmo candido d'uno dei due massicci pilastri corinzi che reggono l'Alhambra classica, inquadrante la scena variopinta e tumultuosa, egli apre le braccia come interrogando, e col volto incorniciato da una bella barba tendente al biondo, cenna ad un ordine che ancora non è ubbidito, ad una portata che indugia: ma nel suo gesto regna una calma patrizia. Ancora più che l'oro che gli trapunta il giubbone di raso, la sua dignitosa contenenza lo dimostra signore anzi che servo. Se egli è un maggiordomo, presiede certo ai conviti degli Dei. Quell'uomo è Paolo Veronese, Quel gesto magnanimo e noncurante proclama l'orgoglio sereno dell'artista vittorioso, la gioia pensosa

che succede all'atto creativo. A pochi passi da lui, nell'interstizio tra due fusti di marmo, una testa barbuta e volgare s'insinua: con gesto villano la destra di quel convitato introduce nella sua bocca, perduta nel vello bruno, una forchettina a due rebbi, stuzzicadenti che Monsignor Della Casa riprova con espressa menzione. Quell'apertura architettonica non poteva rimaner vuota. Paolo la riempì con un particolare di verità quasi fiammingo. Per far giocare, in contrasto col magnifico smeraldo chiaro del suo costume, una nota brillante e festosa, il pittore mette davanti a sè un moretto in abito rosa, — il rosa viola, indefinibile e delizioso, che è uno dei colori più tipici del Veronese, — e lo fa scherzare con un nanerottolo scrignuto che tiene in pugno un uccellino. Tutte figure indimenticabili, che intonano a meraviglia nel grande arazzo chimerico e divino, ma che fecero arricciare il naso degli Inquisitori di Venezia e che procurarono a Paolo le delizie di un interrogatorio nella metuenda cappella di San Teodoro.

— Quel vestito da buffon con il papagalo in pugno, a che effetto l'havete depento in quel telaro?

— Per ornamento, come si fa.

Anche quell'« *uno che ha un piron che si cura i denti* », dava noia al sacro tribunale e ne diede altrettanta, trecento anni dopo, al puritano Ruskin.

— E che significa la pittura di colui che li esce il sangue del naso?

— L'ho fatto per un servo che per qualche accidente li possa esser venuto il sangue del naso.

— Che significa quelli armati alla Thodesca, vestiti con una lambarde per uno in mano?

Qui la cosa puzzava, per quegl'incappati messeri, niente meno che di luteranismo. Paolo, che pensava a Lutero dipingendo, come gli uccelli pensano alla cadenza plagale quando cantano, risponde non senza un po' d'impaccio, causato dallo stupore:

— E 'l fa bisogno che dica qui vinti parole.

— Che 'l dica.

— Nui pittori si pigliamo la licentia, che si pigliano i poeti e i matti, et ho fatta quelli dui alabardieri uno che beve, et l'altro che magna, appresso una scala morta i quali sono messi là, che possino far qualche officio, parendomi conveniente, che 'l patron della casa ch'era grande e richo secondo che mi è stato detto dovesse haver tal servitori.

Quando l'aggrottato presidente, mentre i tre Savî dell'Eresia, che son vecchiotti, ormai sonnecchiano, chiede a Paolo « chi credesse che si trovasse veramente in quella cena », il pittore cade dalle nuvole: l'hanno preso per un teologo forse? Ma si contiene con prudenza. « Credo, — risponde — che si trovassero Christo con li suoi Apostoli, ma se nel quadro li avanza spacio, io l'adorno di figure secondo le inventioni ».

La voce del castigamatti si fa più grossa e minacciosa. Il temporale scoppia sulla battuta: « Se li par conveniente che alla cena ultima del Signore si convenga depingere buffoni, imbriachi, *Thodeschi*, nani et simili scurrilità? » L'accusa d'eresia è poi lanciata in pieno. Paolo dovrebbe tremare sotto la

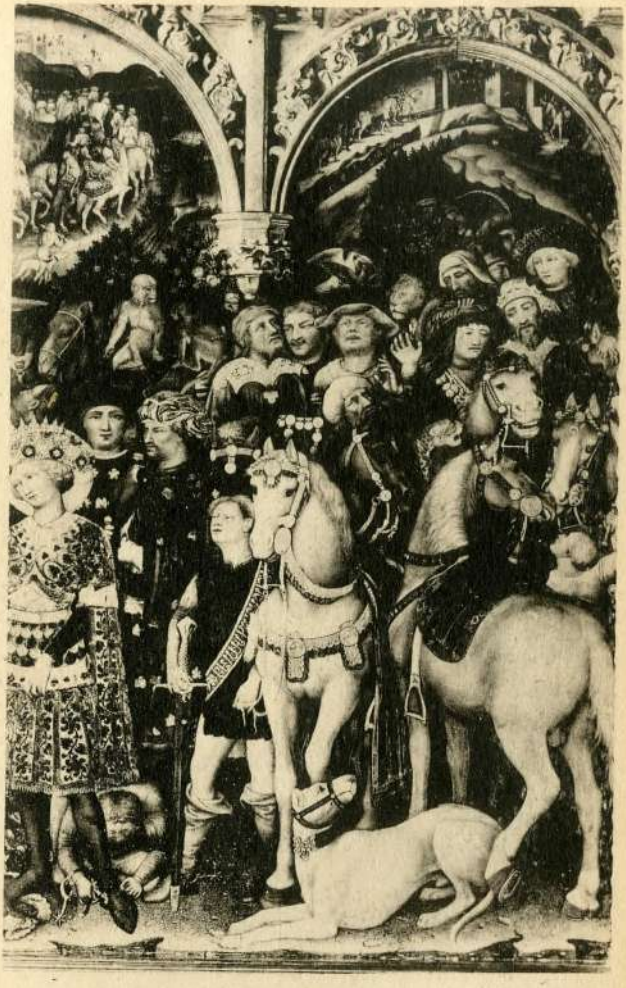
sua bella zimarra di raso, come un detenuto delle segrete spagnuole sotto il *sambenito*. Invece, come farebbe un furbo fanciullo (e non è un bambino divino?), si limita a riconoscere il suo torto e a citare esempi di colpe simili alla sua, per prepararsi una stradina che lo porti, passata la bufera, dove vuole lui: a far come prima. Michelangelo nella Cappella Sistina ha dipinto un diluvio di nudi? E la Madonna e il Cristo sono presenti!... Ma gli rispondono: toraci blindati di muscoli e pubi non ancora velati dal Brachettone, *sì*: ma alabardieri che centellano vin biondo, sangue che esce dal naso, buffoni screziati, moretti vestiti di rosa, cani in attesa d'un osso, questo, a Venezia, in un quadro sacro, *mai*! Cancelli!

La sentenza suona così: « *decretaverunt supradictum Dominum Paulum teneri et obligatum esse ad corrigendum et emendandum picturam...* ». Era latino facile, e Paolo lo capì benissimo: ma quando si trovò davanti al suo quadrone, nel Refettorio dei Domenicani a San Giovanni e Paolo, che quella sera era invaso da un'insolita luce d'ambra, e rivide quei colori d'un'iridescenza splendida e tenera, e si librò con la fantasia, al di là di quei tre archi maestosi, in quell'immenso cielo cristallino, tramato di pigre nubi d'argento roseo e di logge, di cupole e di torri opaline, e respirò di nuovo l'ebbrezza di quella festa familiare e suntuosa — gli cadde di mano il pennello che doveva emendare e correggere il capolavoro, adeguandolo all'estetica pinzochera di quelle teste venerabili. Tolse solo la nota rossa dell'emorragia, sebbene, accanto al giallo citrino d'un farsetto, bril-

lasse a meraviglia... Pensava a far scomparire il nanetto vestito di color fuoco, ma l'idea di quel basamento nudo e spopolato gli faceva rallentare il battito del cuore. I *thodeschi*, mentre bevono, non congiurano contro la Chiesa! E forse non v'è in quella accolta variopinta e magnifica di gran signori veneziani a banchetto, un'anima più tersa e senza sottintesi, dell'anima di quel poveraccio di cane bastardo, seduto in primo piano sulle sue gambe storte e massicce... Le cose restarono quali erano: e, per la verità, nessuno pensò a molestare il renitente pittore, che doveva andar poi impunemente di recidiva in recidiva, colmando le chiese e i conventi di Venezia di pitture in cui il decoro è sempre rispettato, ma di sacro non v'è che il sentimento commosso della divinità della vita e l'arte superba che esprime quella divinità coi colori e con le forme d'un sogno inebriante e voluttuoso.

Ritroveremo Paolo in carne e ossa, in più tele dilagate fuori dalla sua fantasia dorata, facile e serena, tratte alla luce del mondo dalle sue mani regalmente abbondanti e sicure. Nelle *Nozze di Cana* del Louvre, la sua figura è con quella del fratello Benedetto, che sta brindando, quella più in vista. Maggiordomo nel *Convito di Levi*, ha voluto concorrere alla gioia del festino di Cana, in funzione di musico. Quanta musica nei quadri veneziani, dagli angioletti maliosi che suonano il liuto e la mandòla nei dipinti del Giambellino, all'orchestra di turchi che bercia mentre l'infantile San Giorgio del Carpaccio battezza i gentili; dal monaco di Giorgione che siede

all'armonio, alle melanconiche cortigiane di Bonifacio Veronese che s'imbevono di languore agli accordi d'una mandòla, nella fresca luce della sera! Paolo dipinge la musica, ne diffonde la vibrazione d'oro e d'argento nell'atmosfera di fiaba dei suoi trionfi e dei suoi banchetti. Musica è la rutilazione perlata dei suoi colori, musica è il fremito della sua luce iridescente, musica è il brusire d'ori e di gemme, il frusciare di rasi e di sciamiti, il tintinnare di coppe e d'argenterie, lo splendere di carni donnesche lattee e vellutate; musica tutto quel tumulto di forme ubertose e di tinte canore, che la sua mano dominatrice contiene nel ritmo d'una serena e nobile bellezza e inquadra nel lucido e suntuoso contrappunto delle architetture di marmo venato e di diaspro. Ma le *Nozze di Cana* contengono una vera e propria orchestra! Mentre, seduti a mensa in qualità di convitati ebrei, Solimano I in turbante, la regina Eleonora di Francia, Maria d'Inghilterra, Francesco I, Carlo V, riconciliati nella gioia dello splendido simposio, attendono una nuova portata, ecco che gli archi strisciano sulle corde, le dita smanicano sapienti, e dai fori del flauto sorge una molle spirale sonora. Chi sono i concertisti? Tiziano, il vecchio Tiziano dal mento irsuto, afferrando a braccio teso il lungo collo del contrabbasso e allargando l'arcata, fa una sigla bizzarra di barba fumosa, di panno e di legno. Jacopo Bassano, chino il capo sulla spalla, soffia nel flauto. Tintoretto è alle prese con l'arpicordo, che, per quanto virtuoso, egli non maneggerà mai con la sicurezza che gl'ispirano i pennelli. Sfolgorante-



(*Fot. Alinari*)

GENTILE DA FABRIANO:
Dall'*Adorazione dei Re Magi* - Firenze, Uffizi.

(Fot. Alinari)

PAOLO VERONESE: *Autoritratto,* dal *Convito in casa di Levi.* Venezia, Regie Gallerie.

mente vivo e vero nell'ampio e appariscente abito di raso bianco, Paolo brilla fra tutti nella prestanza con cui mena l'arco sullo strano violoncello che tiene appoggiato sul grembo. Gli occhi guardano la musica, posata in basso, sulla tavola che regge anche una clepsidra. A giudicare dalla posa corretta, si può credere che la sua cavata sia eccellente, che i suoi gruppetti siano limpidi come i còlubri di perle che intreccia ai capelli d'oro o cinge al collo di neve delle sue placide donne, fiori di quel giardino di marmo ch'è Venezia.

Se volete sorprendere altri membri della famiglia di Paolo, fermatevi al Louvre. La *Cena di Emmaus*, una delle sue tele più sobrie e armoniose, è un ritratto di famiglia. Se consacra una fede tiepida — la fede sensuale e formale del Cinquecento e la fede pigra di Paolo Veronese, — ci dischiude l'anima affettuosa e casalinga del decoratore incomparabile di templi e di regge. Ivi non l'apoteosi lirica e carnale della regalità donnesca di Venezia, nel suo portentoso contorno di splendori orientali, ma la dimessa reale presenza della padrona di casa, che in casa di Paolo è la buona, la mite e formosa Elena Badile. La figlia del pittor veronese Antonio Badile, zio e primo maestro di Paolo, appare qui nel suo più bell'abito, adorna ancora di una bellezza matura e pingue, ma, agli occhi di sè stessa, ancora più laudabile per la nidiata di figlioletti che ha intorno. Come riconoscerli? Certo v'è Carletto, e v'è Gabriele, che dipingeranno bene e ripeteranno per mezzo secolo, ma con voce appanna-

ta, tutte le arie che il babbo cantava con la sua voce calda e squillante. E poi v'è un piccino nudo e ricciutello, in collo alla mamma, che servirà, finchè è possibile, da Bambino Gesù nelle *Natività* piene di raggi e nelle sfolgoranti *Epifanie*... E v'è Paolo stesso, bella testa bionda, con la barba morbida, — quasi la testa di Rubens — che tocca lievemente con la punta delle dita il suo marmocchino di burro, accostandosi alla moglie saggia e placida, la quale ora non è più se non l'esemplare consorte e la madre dei suoi figli, ma una volta tollerava che il marito la vedesse come un'Abbondanza, o una Santa Caterina, o una Danae, o come Europa, rapita sul suo bel torello di velluto niveo e caffelatte, nell'incanto d'un paesaggio arcadico ed erotico, che ha qualcosa tra il settecentesco e il cinese... Tutta la tela mirabile brulica di bambini. Vi sono anche quelli di Benedetto, il fratello dell'artista, pure presente. Uno piccolino e ancor male in gambe — ma già vestito d'una cappetta pesante di raso — se la spassa con un cucciolo; due bambine incantevoli, bionde come il miele, vestite d'abitini di broccato a fiori, dall'ampio scollo, stanno giocando con un cagnone compiacente, quasi supino. Un bel ragazzetto di sette anni guarda con interesse la mensa, su cui fiorisce, come un delicato rabesco lineare di più, il gesto benedicente della mano d'un Cristo raffinato e signore. Tale è la famiglia felice e ingenua d'uno dei più grandi sovrani della bellezza; tale è il nido in cui viene a confortarsi Paolo Veronese, quando lo assale la vertigine degli splendori terrestri che il suo genio, con

l'aiuto di Venezia fata e regina, evoca torrenzialmente. È bello pensare a Paolo Veronese che, disceso dai palchi della Sala del Gran Consiglio o della chiesa di S. Sebastiano, con le mani ancora sporche di verde e di cobalto, coi sensi e il cervello in ebullizione, pieni d'oro e di carne, di volti e di cielo azzurro, con gli occhi e le mani affranti, corre verso la sua casa in parrocchia di S. Samuele con una gran gioia nel cuore: perchè sa che Elena gli ha preparato dei buoni e grossi gnocchi veronesi, e che lo aspettano i braccini tesi del figlio più piccolo, quei braccini paffutelli e rosei per cui darebbe tutta la voluttà delle sue cortigiane vestite di raso, di moerro, di sciamito, di gioielli e di perle grosse, e tutta l'ebbrezza illusoria e devastante di quel miraggio che si chiama la *Gloria*.

VII

IL PITTORE DALLE MANOPOLE DI FERRO

Fu il poeta Keats a scrivere che Alberto Dürer, il maggiore genio plastico della Germania, vivendo in tempi bellicosi, fu costretto a dipingere, serbando le sue manopole di ferro. La metafora è pittoresca e calzante, ma non rende tutta l'anima di Dürer, tanto affettuosa quanto epica e severa, e non esprime che il lato formale della sua arte virile, immune da sensualità e ignara di falsi ornamenti.

Dürer, soffio algente ma puro e purificante di rovai germanici! Dürer, cavaliere feudale dell'arte tedesca, vestito di ferro nero, armato come Goetz e come Andrea Hofer d'ingenuità e di potenza! Dürer, che plasma le immani figure statuarie dei *Temperamenti*, e minia con santo fervore l'*ala della cornacchia azzurra!* Dürer che crea la sinfonia macabra e beffarda del *Cavaliere e la Morte*, e lascia sopra un foglietto gualcito quel capolavoro d'umile amore filiale ch'è il ritrattino a matita della vecchia madre, macilenta, col naso che ricade sulle labbra serrate, con due occhi immensi e sperduti, occhi che tanto piansero e che rivolgono alle cose un ultimo sguardo

quasi impaurito, prima di figgersi per sempre nella luce dell'invisibile! Dürer, il metafisico sublime della *Melancolia,* il possente aedo grafico delle *Passioni* e dell'*Apocalisse,* che pure aveva l'anima così fanciullina da denunciare, quasi sessantenne, il nulla della sua carne, disegnandosi con la matita ignudo, coi capelli sparsi sulle spalle, e con la destra puntata sopra un cerchietto oscuro, disegnato sull'addome... « *Dove la mano indica la macchia gialla, lì proprio è il male* ». Così dice una scritta, sul disegnino doloroso. Di quel male (mal di fegato o infezione malarica) egli doveva morire pochi mesi dopo.

Alberto Dürer nacque nel 1471 a Norimberga. Suo padre era un povero orefice, venuto dall'Ungheria. « Sempre curvo sopra un duro e arduo lavoro, — scrive Alberto nella sua *Cronaca familiare,* — il mio povero padre non ha mai avuto per nutrire sè stesso, sua moglie e i suoi figli, che il pane che ha guadagnato con le proprie mani ». Nondimeno, riconosciuta la vocazione del figlio per l'arte, il genitore non esitò ad affidare, con molto sacrificio, il giovane Alberto a Michele Wolgemuth, uno dei pittori più noti di Norimberga. Terminato il tirocinio, l'artista viaggiò: fu a Colmar, dove subì l'influsso del celebre incisore Martino Schongauer, a Basilea e a Strasburgo. Quando tornò a Norimberga, i genitori gli avevano trovato la sposa, nell'agiata fanciulla borghese Agnese Frey, che gli storici fecero passare

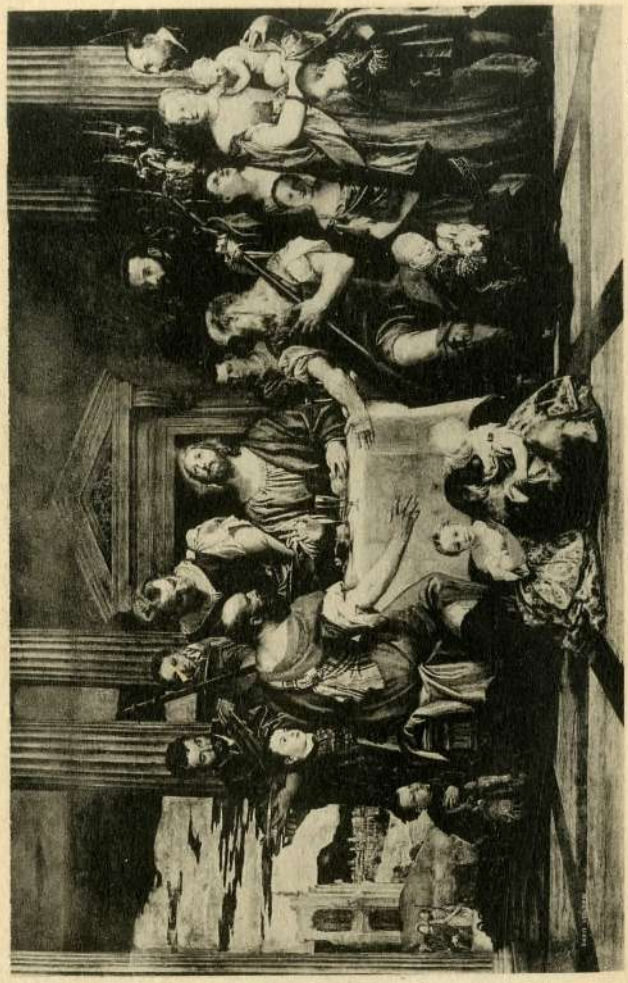
volta a volta per una ruvida Santippe o per il canone della moglie saggia. Era appena sposato, ed eccolo scendere in Italia.

Fu breve il viaggio, e le testimonianze in merito sono poche e discordi. Nel 1495 lo ritroviamo già a Norimberga, ove la sua fama va ingigantendo. Nel 1498 crea il ciclo grandioso e selvaggio delle silografie dell'*Apocalisse*. Le sue stampe conquistano l'Europa intera, vendute sulle fiere, presentate da emissari viaggianti ai principi mecenati e agli amatori. Dürer è ora protetto dall'Elettore Federico di Sassonia, e amato come un fratello dall'umanista Villibaldo Pirkheimer, che lo introduce nella migliore società intellettuale di Norimberga. Il suo genio crea con una facilità e un'intensità meravigliosa, sia che Alberto si dedichi alla divulgativa incisione, sia che si concentri nell'analisi intima e personale che produce gli stupendi disegni e gli acquarelli. Durante tutta la vita, il Maestro preferì l'intaglio e il libero disegno alla pittura vera e propria. L'asperrima potenza tecnica dell'incisore e del disegnatore diventava spesso fredda virtuosità nel quadro. Inoltre Dürer non sentì mai in armoniosa pienezza il colore. Le sue pitture sono concepite graficamente, e peccano per lo più di durezza e d'impaccio. Tuttavia basterebbero alla gloria imperitura d'un pittore l'*Epifania* degli Uffizi, i *Quattro Temperamenti* della Pinacoteca di Monaco, e i numerosi superbi ritratti e autoritratti.

Il 1505 segna l'inizio del suo secondo viaggio in Italia. Il Vasari dice che Dürer venne a Venezia per ottenere dalla Signoria la punizione di Marcantonio

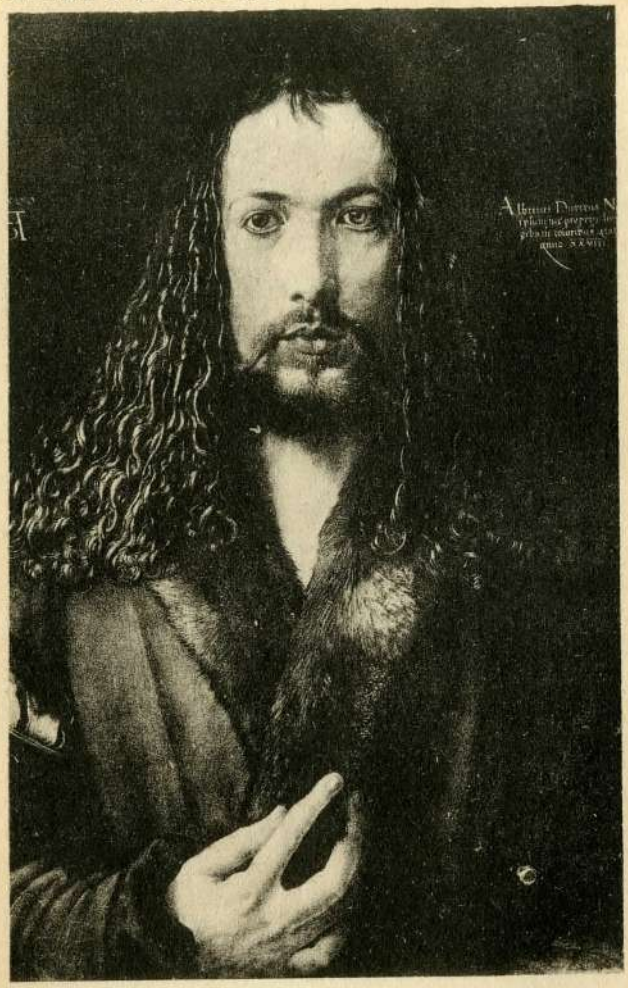
Raimondi, che gli copiava le stampe. La causa del viaggio è ancora incerta. Quel che si sa è che il Germano s'innamorò della divina città in cui operava ancora il dolce e preciso Carpaccio, e rutilava nella scia d'oro della gagliarda vecchiezza di Giovanni Bellini, il mattino di porpora del Giorgione e di Tiziano.

Il successo di Dürer a Venezia fu grandissimo. Gli Italiani amavano più le sue stampe che le sue pitture. Egli piaceva loro per la fantasia esuberante e per la religiosità grave, che si esprime con un commosso e verginale amore per la natura. Veneti e Fiorentini sentirono quel soffio, rigido ma puro come la tramontana. Andrea del Sarto, nelle storie a chiaroscuro del chiostro dello Scalzo, si ricordava di più d'un suo motivo energico e incisivo. L'arguto Bacchiacca ripeteva coi colori, in tono umbro e toscano, la fantasiosa esuberanza delle sue stampe. Raffaello stesso dimostrò d'aver subìto il fascino di forza e di profondità del Tedesco. Dal suo canto, Alberto Dürer attinse al fiume d'oro dell'arte italiana il più che potè. Le stampe veementi del Mantegna, i trattati sulle proporzioni del corpo, del cerebrale e teorico Jacopo dei Barbari (conosciuto più tardi da Dürer a Vittemberga), qualche opera di Leonardo, ammirata a Venezia o a Bologna: altrettanti germi che nello spirito del grande barbaro seminavano nostalgie di umanismo, di armonia classica e di morbidezza formale. Ma ciò che in Italia trasformò il suo cuore, ben più che l'arte latina, fu l'Italia stessa dalla beltà magica, terra di gaio vivere, baciata da un cielo di perla. Le sue lettere da Venezia, all'amico Pirkhei-



(*Fot. Alinari*)

PAOLO VERONESE: *I Discepoli ad Emmaus* - Parigi, Louvre.



DÜRER: *Autoritratto* - Monaco, Pinacoteca Antica.

mer, provano ch'egli era allora felice, che respirava a pieni polmoni l'ebbrezza mediterranea. Prima di partire dalla città-fata, scriveva al buon confidente: « Come gelerò dal freddo costà, dopo tanto sole! Qui sono un signore. Nel mio paese sono un pitocco! »

Tornato a Norimberga, dopo meno di due anni di assenza, Dürer trovò ancora accresciuta la sua gloria. Le commissioni fitte e svariate non falsavano la strada al suo genio riflessivo e scrupoloso. È l'epoca eroica che porta il Maestro di conquista in conquista, verso la vertigine dei capolavori supremi: il *Cavaliere e la Morte*, il *San Gerolamo*, la *Melancolia*, i *Quattro Temperamenti*. Nel 1514 il dolore batte alla sua porta: la vecchia madre dell'artista muore. « La mia dolce madre, — scrive Alberto, — ha portato nel seno diciotto figli, ha sovente avuto la peste, molte altre malattie gravi, ha subìto la povertà estrema, la beffa, lo sdegno, le parole ironiche, la paura e la grande avversità, e non ha avuto mai rancore per nessuno... Essa morì soffrendo... Io pregai davanti al suo letto. Ho risentito un dolore così acuto che non posso esprimerlo. Dio le usi misericordia ». Alberto era pio e buono. Fu figliuolo perfetto, prima d'essere buon marito e ottimo padre. Il suo amore filiale e la sua riconoscenza si esprimevano in commosse opere d'arte. Ha ritratto più volte il vecchio padre rugoso e glabro, una volta Martino Wolgemuth, che gl'insegnò a tenere i pennelli in mano; una volta (in un disegno dal realismo tragico) le fattezze sfinite della madre sessantenne... Il resto della sua vita, dopo la morte di Barbara Dürer, è lavoro e gloria, creazione

e serenità. Amato dall'Imperatore, caro a Melantone e a Lutero, venerato dagli artisti, ammirato tanto dal dotto quanto dal plebeo, Dürer incarna la figura del grande artista popolare del buon tempo antico, fatta di genio e di semplicità. Non v'è che Bach che gli rassomigli, per il felice innesto delle virtù borghesi sulla radiosa potenza creatrice. Quando, nel 1519, Dürer visitò i Paesi Bassi, fu trattato come l'imperatore dell'arte: quel popolo di pittori gli eresse archi trionfali.

Anche la sua morte, che doveva spezzare il cuore a Pirkheimer, la sua morte, sopravvenuta, nell'aprile del 1528, a liberare quell'anima da un corpo omai sofferente e « secco come una manciata di paglia », fu scevra di terrore: il volo delle grandi ali nere si disperse nella luce della fede.

Era un asceta della pazienza, oltre che un titanico creatore. Se nell'ideazione fu un mago, nel mestiere fu un eroe. Lìnceo nella visione e onnipotente nel tratto, non gli mancò che la grazia dalle dita di rose, sorvolante sui giardini in fiore dell'arte italiana. Tutto diventava ferro e argento nelle sue mani: i capelli a catenelle, gli occhi grigi o turchini, i bioccoli delle lane e i ciuffi delle pellicce, la carne, la stoffa, il fogliame, le nubi... Simile in molte cose al Mantegna, che imitò, è ancora più ligneo e metallico del Padovano sublime, intento come lui a coaguli di masse, a ferruminazioni di materie, a stratificazioni

di piani, a pietrificazioni di figure. E in entrambi, che sentimento della natura! e che grazia severa e che poesia nel renderne la parvenza sensuale e l'anima segreta! Il Mantegna, divino pittore di paesi, di frutti e di nubi, dirigeva il suo lirico realismo verso una decoratività trascendente: il Dürer, per lo più obbiettivava il proprio, lo esprimeva col disinteresse terreno e il fervore che ispirano la contemplazione e la preghiera. Forse nessun artista, nè i Van Eyck, nè Leonardo, nè Brueghel il Vecchio, nè Hokusai, prese contatto con Maja misteriosa con altrettanto ardore d'adorazione e con un'oggettività più serrata e in pari tempo più volatilizzata dal sentimento. Gli acquerelli di Dürer sono fra i capolavori assoluti dell'arte che ritrae, umile, asservita, assorbita da un modello venerato, scomposto nell'infinito della sua perfezione cosmica dall'amore. E il modello è un frammento di mondo visibile, sentito con divina assenza d'orgoglio: la remigante screziata d'una cornacchia, il corpo lucido d'un cervo volante, un ciuffo d'erba e di fiori campestri, un mazzo di viole, due mani giunte, dalle turgide vene, un piccolo coniglio color pepe. Talora dal frammento, passa di balzo nell'immensità: e acquerella nitidissimamente, in impressioni d'una singolare modernità di sentimento, le mille case di legno di Norimberga, le creste di granito e le selve del Tirolo, tutte le vele e le antenne e le ondicine d'un porto, tutte le guglie e gli embrici d'una basilica, le sfumature del mattino sui torrioni dolomitici o sulle acque rapide d'una gora da mulino. Puri studi: ma tu senti che l'arte

costruita, equilibrata, stilizzata, non ha mai raggiunto tanta fedeltà, tanta emozione, tanto valore rappresentativo e morale. Nei fondi dei suoi quadri e delle sue incisioni il paesaggio svaria immenso e nitido, la fosca selvosa turrita Germania dipana la bellezza austera e un po' ispida dei suoi monti, delle sue forre, delle sue abetaie e delle sue fiumane. Alberi dalle chiome inestricabili aggavignano con la morsa delle radici nodose e serpentine le spalle delle rocce e le scheggiate mascelle delle frane. Castelli aguzzi, piantati sulle cime di montagne vertiginose sfiorano con le torri a cono il volo di nubi bizzarre che spezzano i dardi abbacinanti del sole. Sulle falde delle colline le città ammonticchiano il loro caos pittoresco di tetti ripidi, di merlature e di cuspidi gotiche. Tra le spire dei lenti fiumi, incisi nelle lontananze d'un mattino argenteo, scevro di vapori, i villaggi di capanne fumano in mezzo ai colti. Ma spesso il sogno prende la mano al pittore, e la realtà si trasforma in un panorama fiabesco, in cui l'anima spazia fra le cime e i baratri, le foreste e i Walhalla, estasiata e sbalordita.

E i ritratti! Ci sarebbe da scrivere un libro di psicologia e d'antropologia densissimo, documentandolo con le centinaia di teste che Dürer lasciò dipinte o incise, acquarellate o disegnate con la matita d'argento e il carboncino. Leonardo, se è più poeta, non è così profondo; i Van Eyck, se sono più pittori, non sono così caratteristici; Rembrandt, se è più fantasmagorico, non è così verace e immediato. L'anima tedesca, nel suo tedesco involucro di carne,

palpita immortale nelle effigi pensose e rudi di Oswolt Krell dallo sguardo di falco ferito (Monaco), di Jakob Muffel dalla glabra maschera wagneriana (Berlino), del corrucciato *Signore dal largo cappello* (Prado), dell'ironico Imperatore Massimiliano, che tiene in mano una simbolica melagrana spaccata (Vienna), e di Gerolamo Holzschuher (Berlino), immagine di gravità e di bontà sachsiana, che pure t'aggela col balenìo degli occhi d'acciaio e col contrasto fra la bianchissima barba, la pelle copparosata e l'azzurro invernale del fondo.

Alberto Dürer, nel rendere la fisonomia umana, è obbiettivo come davanti a un paesaggio. Ritrae con lo stesso sentimento inflessibile di probità icastica il faccione della serva slava, sorpresa mentre rideva sul mercato di Norimberga, e le fattezze spirituali del mistico Melantone. La monumentalità dei suoi ritratti deriva dalla gagliarda virtù di sintesi, che fonde e vivifica il particolare infinito, scrupolosamente studiato: non già dalla scaltrezza decorativa che conferisce ai personaggi effetti di posa, di luce e di colore vantaggiosi e adulatorii. E con lo stesso animo rivolto a una stilizzazione interiore, il Maestro ritrae sè stesso in più tele celebri, caste e profonde, la più nota delle quali è quella della Pinacoteca di Monaco (1504?), che ci dà il Dürer della maturità, stilizzato in figura arieggiante il Cristo, con l'abbondante capigliatura, tutta a sottili ciocche inanellate, sparsa sulle spalle, con gli occhi azzurri che guardano fissi, pensosi e soavi, e con la mano delicata, dalle lunghe dita pallide, posata sul petto.

Quanto alle stampe, non esito a crederlo il maggior incisore del mondo, in compagnia del suo opposto, Rembrandt. Sfogliare l'immensa raccolta delle stampe su rame e delle silografie di Dürer equivale ad aggirarsi in un mondo in cui realtà e sogno cozzano e s'intrecciano senza posa in prodigiose amalgame. Turbini coagulati di draghi, d'arcangeli e di demoni, in cui freme il terrore delle fole narrate a veglia e la minaccia dei Libri sacri; e, in contrapposto, scenette borghesi che ritraggono la vita quotidiana di quel tempo con curiosità bonaria, o la dardeggiano, ridendo, con saette impennate dalla birra bionda; tenebra di boschi o di oratorii, in cui un santo incappucciato prega o scrive, o riso alto di sole sulle cime della foresta, nei bei giorni d'aprile, alle cui febbri amorose cede l'ispido inverno, perchè il cacciatore invada il groviglio dei sentieri con la sua muta anelante e abbaiante, o perchè i fauni, nell'angolo ignorato presso la grotta, tuffino in una conca pagana le loro membra villose; il realismo crudo, popolaresco della stampa del *Figliuol prodigo*, con la frotta di grufolanti maiali, nella mota del cortile rustico, e il naturalismo poetico, quasi pisanelliano, del *Sant'Uberto*, con l'agile araldica dei levrieri stagliati sull'intrico luminoso della foresta... Il grottesco striscia ai piedi del divino, la zampognata del bovaro sassone accompagna le visioni che squarciano il cielo per l'occhio fativeggente dei Profeti, e gli angiolini buffoncelli s'affaccendano come sbarazzini a portar via le schegge e i trucioli che cadono dalla scure di San Giuseppe.

Dürer, calmo e austero pittor sacro, e netto e impassibile interprete della fisonomia umana, diventa nelle incisioni un maestro e un sacerdote, un cantastorie e un umorista. Lavora per il pio contadino o per il minatore tedesco che vuol leggersi la Vita della Madonna e la Passione in stampe (chè le parole, poveretto, non sa leggerle!); e al filosofo e al teologo dedica la *Melancolia* e il *Cavaliere e la Morte;* appresta al fanciullo saporose burlette, come il *Cignale a quattro zampe,* il *Cuoco e la gazza parlante* e il *Galletto sull'elmo,* e ai borghesi ben pensanti e devoti, ai Pogner impettiti di coltura, porge in pasto cronache curiose, come il *Cannone di Norimberga,* o allegorie artifiziose, come la *Nemesi,* o scenette galanti, come il *Lanzo e la dama a cavallo,* oppure quadri completi da analizzare, da giudicare: il meraviglioso *San Gerolamo nella cella,* chiamato *della Zucca,* in omaggio alla colossale cucurbita piriforme, con le sue foglie raspose e i suoi viticci, che pende da una trave del soffitto della camera arredata alla tedesca, ove il mistico vecchione scrive i suoi grossi volumi ai primi tepidi raggi della primavera, filtrati in soffi d'oro dai dischi della vetrata.

Se Alberto Dürer non avesse creato le tre potenti serie d'incisioni dedicate alla Passione di Cristo, il delizioso idillio popolare ch'è la *Vita della Vergine,* e il sorprendente ciclo mistico-teratologico dell'*Apocalisse,* basterebbero alla sua gloria il *Cavaliere e la Morte* e la *Melancolia.*

La stampa il *Cavaliere e la Morte* (1513) esterna in forme di particolareggiato realismo il simbolo

della nullità della vita. Un cavaliere vestito di piastre d'acciaio percorre il sentiero che s'infossa nei dedali montuosi d'un tetro bosco, irto di spini e di ramaglie. Il cavallo massiccio fa risuonare col tonfo ferrato degli zoccoli la paurosa solitudine. Il fido cane corre a fianco della cavalcatura. Allo svolto d'una valle, l'uomo d'arme ha fatto un incontro. La Morte scarnata e il Diavolo in orrida spoglia lupesca gli si son profferti come guide. L'una cavalca un ronzino cadente e mostra al cavaliere una clepsidra; l'altro s'appoggia su una picca e tien dietro al cavallo dell'uomo d'arme, quasi per spronarlo e impedirne la ritirata. Ma il cavaliere non trema nè palpita: ferrato di rassegnazione cristiana e d'onore feudale, egli continua il suo lugubre viaggio, ritmato da quel calpestìo di spettri. Sul terreno sparso di minuti ciottoli, striscia una grossa lucertola, un teschio digrigna. Concezione titanica e spaventosa, che scrolla e disgemma l'albero della vita, ma che splende nella rappresentazione, d'una serenità sublime.

Più disperata e fosca, benchè non contenga nè crani, nè ramarri sepolcrali, è la *Melancolia* (1514), stampa di *color oscuro*, che adombra con profondità biblica le angoscie del pensiero inappagato e dell'azione conscia della propria vanità. Una tetra donna alata, accovacciata a capo chino, fra oggetti e utensili in abbandono, sulle rive d'un lago livido, si sprofonda in un'accigliata meditazione, mentre un putto alato (l'Amore) s'accascia in atto di mortificazione, seduto sul labbro d'una macina scheg-

DÜRER: la *Melancolia* (stampa su rame).

(Fot. Alinari)

HANS HOLBEIN: *Arrigo VIII.*
Roma, Gall. Nazionale d'Arte antica.

giata. Un sole dai raggi neri tramonta nell'alone d'un pallido arcobaleno. Nel cielo striato e sinistro passa volando un piccolo drago che porta scritta sul petto una plumbea parola: *Melancolia.*

Tutto è intensamente tedesco nei quadri, nelle acqueforti e nelle silografie del Dürer: tipi, abiti, atteggiamenti, usi, paesaggi, architetture. Gli angeli sono magri ragazzi di Augusta, con la tunica bianca e le ali acute; i cherubini, i putti e gli amori sono guanciuti e chiapputi marmocchi che passeranno dal latte materno alla patata e alla birra. Le Madonne sono grosse bottegaie di Norimberga. I nudi rivelano la massiccia sagoma teutonica. Eva e Venere hanno cicce da vendere, la testa piccola e i fianchi enormi. San Giuseppe, nella celebre stampa la *Natività*, ha tirato un secchio d'acqua dal pozzo, e ne riempie una giarra di bronzo, come se ne vedono ancor oggi sulle fiere della Sassonia. Eppure tutti questi anacronismi e queste note concrete e ruvide non stonano, tanto il sentimento è sincero e forte. Si deplora anzi che l'Artista faccia qua e là tentativi di stilismo classico, incursioni nel bello antico, prove di virtuosità nel nudo. Insigne nel naturalismo senza mercè, potentissimo nel rendere il brulichìo bizzarro della vita, taumaturgo nella creazione di paesaggi immaginari dalla vertiginosa immensità, soave spesso nella celebrazione dei sentimenti semplici e delle costumanze domestiche; ar-

guto e pittoresco nella pittura di genere; inesauribile di forza e d'invenzione nel decorativismo puro; enorme nella tragicità quando svolge il tema sublime della Passione o commenta le visioni pessimistiche del suo tempo; ultra-imaginoso e demonico nello scatenamento della follìa profetica dell'Apocalisse di San Giovanni, Alberto Dürer è un cattivo artista quando si ricorda dell'Italia e vuol fare del classicismo. Amava la nostra terra con un attaccamento ardente. L'arte del Carpaccio e del Giambellino dovette sorridergli come una fiaba soave. Ma l'Italia non riuscì a rammorbidire il suo genio, rigido e oscuro come i larici della sua terra natale. Dürer d'altro canto rimase per noi latini l'incarnazione d'una genialità la cui chiave non è, come per la nostra, un dono di trasfigurazione della sensualità in pura bellezza, bensì una facoltà di rivelare coi colori e con le forme della Natura il mondo superiore e mistico a cui l'anima religiosa aspira.

« Quando il Dürer creava, — così scrive il mite e profondo Wackenroder, il primo esteta che abbia rivelato Dürer alla Germania francesizzante del secolo XVIII, — la vita era da considerarsi come un bel mestiere, al quale tutti gli uomini si dedicavano. Dio era considerato come il capomastro di una grande fabbrica, il battesimo come certificato d'entrata e il nostro cammino sulla terra come un pellegrinaggio... Così gli uomini conducevano le ore della vita lenti e pensierosi, passo per passo, e sempre coscienti del buon presente che vivevano. Alla fine, quando il grande capomastro li chiamava dalla

fabbrica, essi si rendevano a lui, disciolti in santi pensieri, e consegnavano tutto il loro lavoro, con allegrezza, nelle sue mani ».

E certo nessun artista, nell'ora del divino appello, potè recare davanti al trono del *grande capomastro* un tesoro d'opere più pure di quelle che Alberto Dürer creò guardando alla Natura con gli occhi sgranati del fanciullo, e leggendo in quei segni eterni la legge d'infinito amore che Dio scrive con un umile ciuffo d'erba e con l'ala d'una cornacchia azzurra.

VIII

DUE RITRATTI DI HOLBEIN

NELLA Galleria Corsini a Roma c'è un quadro, davanti al quale mi sento la prurigine del furto. È sontuoso, dorato come un reliquiario, netto e grafico come un cesello fiorentino, pregno di fosca umanità come una pagina di Tacito o di Dostoiewski. Ritrae le sembianze di S. M. Arrigo VIII, re d'Inghilterra, coperto d'oro e di gemme come un idolo indiano. L'autore è un certo Hans Holbein, tedesco, che gode ancora d'una certa rinomanza, anche dopo il cubismo e i ritratti di bosso e di terra da pipe che la buona pittura moderna ci regala con inesorabile gettito. Non è ancora obliato del tutto, benchè sia morto a Londra nel 1543... Vero segno che ha saputo farsi strada con le mostre personali e con le riviste cenacolari, o anche coi meriti del proprio genio, perchè, lo sapete, il vino si fa anche con l'uva.

Io, che son misoneista e misantropo, amo quel vecchio pittore che ci ha documentati così bene sulla fisonomia ipocrita e sull'anima feroce del pascià Tudor, il quale finì col farsi pontefice e col mu-

tare da capo a fondo la religione del popolo inglese, per un capriccio d'amore.

Lo amo tanto che, fra una bella automobile o un suo ritratto, terso come un colpo di sole in una lumiera di prismi, o cupo e raccolto come un raggio di lampada in una cappella di porfido, indugerei. Una bella *Alfa Romeo* con la sua corsa vertiginosa mi prova quanto il mondo sia piccolo; un ritratto di Holbein, introspettivo e preciso come un teorema, mi prova quanto sia profonda e misteriosa la vita. Rivive nell'opera miniaturale e pure statuaria di quell'uomo tutta la società ricca e potente della sua epoca: il re superbo, vestito d'oro e di perle, con la piumata berretta e con le insegne massicce della maestà; le regine che gli furono spose infelici, immobili e malinconiche come suore, serrate come cetonie nella rigida corazza del busto essudante le perle e l'oro; i nobili col mantello di velluto inzibellinato e con le pesanti collane d'oro di Venezia; i dignitari della Chiesa dalle mani rugose d'anelli, dal viso scarno e dalla bocca prudente; i diplomatici dalle labbra sottili, che suggellano una lettera con la cera vermiglia; i sapienti dal profilo affilato, che sfogliano distrattamente un libro manoscritto o tengono in mano giocherellando un compasso o un solido; gli eleganti con la barba soffice e rada, che gualciscono una rosa o fanno girare la testolina purpurea d'un garofano; i falconieri col falchetto da caccia appollaiato sul pugno; i borgomastri tutti d'un pezzo, consci d'incarnare la potenza e la libertà d'un prospero comune, e i mercanti grassi e volgari,

vestiti con ostentazione, soli nel loro fondaco tra lettere, mastri e bilance, o con al fianco le floride e flemmatiche consorti e i figliolini compresi della gravità del momento... E come rivivono le mille sfumature delle anime e dei costumi, così la materia rinarra nel fluido chiaroscuro, posato come un velo di sogno sul volto inciso della realtà, la sua prodigiosa leggenda di colori, di lucentezze, di densità e di volumi. I gioielli e le catene d'oro scintillano, le gemme sfaccettate restituiscono i filtrati riflessi del sole e dei doppieri, i fiori gocciolano la rugiada, le barbe e le chiome hanno il morbido e l'untuoso della vita. Sui menti e sulle tempie il pennello ultrapaziente diffonde l'aureola azzurrognola del pelo raso, accentua con prodigiosa finezza e senz'ombra di aridità l'individualità d'ogni vello, d'ogni truciolo biondo o argentino. Le sete e i velluti espansi in laute zone, o tormentati di pieghe, di frastagli, di sovrapposte, di bizzarre e opulente opposizioni di trama e di tono, lustrano come il petto degli uccelli di paradiso o concentrano l'anima funebre e sontuosa della notte. Holbein, profondo come Shakespeare, è obbiettivo e icastico come un maestro olandese. Proponetegli i pazientini pittorici più tormentosi, i tappeti asiatici a greche e nodi, le caraffe di cristallo che riflettono e deformano le architetture e gli oggetti circostanti, le matasse di riccioli, le sete iridescenti battute di crespe e di sbuffi, e vedrete le trionfali riuscite! Terborch e Metsu non hanno mai superato la perfezione plastica, l'amore, la potenza d'oggettivazione che animano i particolari della *mi-*

se en scène intorno al mercante Giorgio Gisze, rappresentato al suo scrittoio, nella tavola del museo di Berlino. Disegnatore scultorio e capillare, Holbein è uno dei santi del segno. Mai una licenza, mai uno scarto. La linea diventa stile non per via di deformazioni o di ricette, ma perchè il pittore sa strenuamente seguirla e decomporla nel suo infinito musicale, nella sua mistica vibrazione. Erano tempi in cui l'artista teneva le veci dell'obbiettivo fotografico. Passatismo, d'accordo! Ma si tratta d'un passato che potè produrre Giovanni Van Eyck, Antonello da Messina, Leonardo e Dürer, grandi perchè sottomessi eroicamente alla teologia della forma, confusi in umiltà d'amore nel miracolo eterno della linea! Era riservato a noi, a noi evolutissimi, di scoprire che una mano dipinta può essere uguale ad una canna sfibrata, che esistono braccia filamentose, che una pelliccia è identica alla scorza d'un albero, che un orecchio è un tortiglio di pasta rosea...

E i colori! Non conosco che i Primitivi fiamminghi che ne posseggano di così ricchi e ultrapotenti, e di così teneri e rari! Solidi come smalto o metallo, trasparenti come l'acqua delle pietre preziose, freschi all'occhio siccome fiori o piume... Potete goderveli sibariticamente in due modi: o nel loro concerto raffinato e opulento, o nel loro specifico valore sensuale di sfumature colte nella gamma dell'iride. Gialli splendidi avvivati spesso da tocchi d'oro; rossi d'una succosità di frutto, porpore brucianti, cremisi pingui, rubini fusi, bruni aridi come l'albagio fratesco o rutilanti come la vite in autunno, neri lucidi

d'antrace e di velluto, verdi sordi o sonori — il verde, una delle meraviglie della gamma holbeiniana, il verde trascolorante e magnanimo della tenda broccata, contro cui stacca il robone di raso nero e di pelliccia fulva del signore di Morette, nel monumentale ritratto di Dresda!

Quell'uomo che, come i supremi maestri d'Italia, signoreggiava tutti i riflessi della natura visiva, che possedeva tutti i segreti sublimi o vergognosi dell'anima umana, che era trattato dai principi e dai sapienti come un loro pari, — quell'uomo era un mistico, aveva un gusto appassionato per la morte! Attraverso al giubbone damascato d'oro percepiva l'arida impalcatura dello scheletro; intorno all'inguantata raffinatezza dei suoi modelli faceva spesso pulsare un palpito di spavento. Ai piedi dei due ambasciatori Giovanni de Tindeville e Giorgio di Selve, in una tavola che è una delle meraviglie della Galleria Nazionale di Londra, un capriccio apocalittico dell'artista pone un teschio deformato e dissimulato dalla strana proiezione delle sue linee: evidente allusione all'effimerità degli splendori di cui sono abbigliati e circondati i due dignitari che l'Holbein finse in piedi, quasi apatici, in un lussuoso salotto, fra strumenti musicali, sfere e quadranti. Syr Bryan Tuke, vecchio dignitario inglese, dal viso freddo e sbarbato, dalla bocca impercettibilmente ironica, nel ritratto di Monaco di Baviera guarda in

un angolo buio, mentre la Morte, sorta con la falce dall'ombra, gli stringe il braccio con le dita scarnate e gli mormora nell'orecchio l'inesorabile *Vieni!* Come il *Cavaliere* di Dürer, il personaggio non si preoccupa gran che dell'aggelante apparizione. Chi ha molto vissuto e molto veduto morire, può come lui rispondere, senza muovere le labbra: *Sono pronto.* L'Holbein ha praticato la corte d'Inghilterra, ha assistito al gran dramma di quella monarchia e di quella nobiltà lussureggianti d'oro e di porpora, ma con le mani intinte in un rosso ancora più indelebile. Alla corte di Enrico VIII, crudele e sinistro, mentre le viole tessevano le pavane e la finta gioia si compiaceva del menzognero splendore delle abbigliature, dei tornei e delle parate, il carnefice distillava da vivi lambicchi quel rosso tremendo che solo il delitto impasta sulla sua tavolozza. Con simulata obbiettività da pittore, ma certo fremendo nell'anima cristiana, l'Holbein ha riprodotto più volte (e questa ch'io contemplo nella galleria romana è la prova più potente) l'odiosa faccia piatta boffice e scialba di quel tiranno dalla barbetta di pannocchia e dalla bocchina da bimbo, che determinò lo scisma religioso con le sue cieche passioni e che cambiò parecchie mogli e parecchi ministri, come cambiava i giubboni d'ermellino e di vaio quando era stufo: ma qualche volta moglie e ministro furono decapitati con pretesti d'alta politica, mentre il giubbone vecchio, messo a riposo, fu appeso con religione nelle ovattate guardarobe reali. Anche quelle mogli sventurate e quei ministri dell'ora rivivono un'immobile

vita di malinconico sfarzo nei dipinti di Hans Holbein: il quale, prima di lavorare pei re e per i nobili in Inghilterra, e di eternizzare la loro stanca ed amara magnificenza, aveva fissato in bellezza la prosperità e la sufficienza volgare ma innocua dei mercanti e dei borghesi di Basilea e della sua Svevia.

Si comprende come questo spirito dall'analisi sviscerante e dalla coscienza panteisticamente religiosa, a furia d'aggirare la lanterna diogenica nella turba variopinta e discorde degli uomini, diventasse scettico e freddo, disegnasse con tanta grazia di nihilismo i *Simulacri della Morte,* danza macabra con un commento di versetti della Bibbia, e facesse alleanza con un filosofo dall'aristocratica indifferenza, palliata d'umanismo cattolico, qual era Erasmo di Rotterdam, che da Basilea lo aveva fatto accogliere a Londra, lo aveva presentato a Tommaso Moro e gli aveva spianata la via della fortuna. Nelle gallerie di Parma, di Torino, al Louvre ed a Basilea, l'Erasmo holbeiniano vi perseguita come l'incarnazione del genio d'ironia, che s'affaccia a sogghignare quando meno ve lo aspettate, sul brulicante palcoscenico dell'umana tragicommedia. Ecco il pensatore mordace, che sa quanto piombo inzavorri la moneta della vita! Le fattezze dell'umanista olandese sono magre come il suo stile, il naso è a punta, come l'aculeo dei suoi *Adagia;* la bocca, sottile come la fessura d'un salvadanaio, è fatta per tacere ombrata di pallido sorriso o per scoccare frecciate come quelle che ronzano e brillano nell'*Elogio della pazzia.*

Che magnifico dittico! Arrigo VIII imprigionato

nella sua gotica testuggine di perle e d'oro; Erasmo dinoccolato e *sans-gêne* nella nera cappetta da dottore — Arrigo VIII feticcio e cinghiale; Erasmo cervello e ludicra volpe!

Tutto questo ed altro mi sussurra Hans Holbein, il portentoso pittore che non vide l'Italia ma la sognò e intuì col genio. E intanto il dolce sole dell'aprile romano infiamma l'inestricabile rabesco d'oro sull'epa enorme del Re.

Il mostro morì non già decapitato come le sue vittime, come Tommaso Moro, come Anna Boleyn e Caterina Howard, ma consolato di lacrime e di preci nel gran letto di seta e d'oro.

Ma la morte compì una vendetta infernale. Durante le esequie, la bara del monarca falstaffiano scoppiò in chiesa per la profluvie del ventre idropico.

Era la prima forma della Nemesi.

Ma il fato aveva preparato alla memoria del Tudor un'espiazione più crudele, fin da quando Hans Holbein si era seduto con la tavolozza accanto ad Enrico per fissarne con terribile perfezione la corporale sembianza, per la nostra ammirazione e il nostro raccapriccio.

IX

PIETRO BRUEGHEL « IL VECCHIO » IL PITTORE DELLA GEORGICA FIAMMINGA

UNO dei più grandi pittori della terra, e certo il più grande fra i pittori rustici d'ogni tempo, è il fiammingo Pietro Brueghel, detto il *Vecchio* o il *Rustico* o il *Gioviale*. Nacque verso il 1525 in un villaggio presso Breda, nel Brabante olandese, da poveri contadini, e si fece presto discepolo di Pietro Coeck, incisore e teorico dell'arte. Poi passò nella bottega dell'incisore Gerolamo Cock, ad Anversa, dove si dava convegno il fiore degli artisti di Fiandra d'allora. Questo Cock divenne col tempo il suo divulgatore grafico, ne intagliò e lanciò le scene satiriche, le allegorie complesse e bizzarre, i paesaggi d'una fantastica esuberanza, le teste di contadini d'un carattere aspro e quasi doloroso. È certo che Brueghel venne in Italia. Da quale valico egli sia disceso nel paese delle meraviglie, è impossibile ora accertare. Alcuni suoi disegni sembrano riprodurre località ripide e pittoresche del Tirolo e delle Alpi lombarde: ma la fantasia dell'artista ha tanto lavorato sul modello da renderlo irriconoscibile.

Ad ogni modo, Roma non fece nè bene nè male al giovane pittore, refrattario ai fascini lineari dell'arte idealistica di Raffaello e di Giulio Romano. Quando Brueghel tornò in patria e si stabilì ad Anversa presso il Cock, era più fiammingo di prima; aperto solo alla seduzione salubre della natura e della verità, indifferente alle cerimoniose profferte della coltura, avido più che mai di cantare ciò che piaceva alla sua robusta e concreta anima di plebeo, le farse e i proverbi, le diavolerie, le feste villiche, ed anche voglioso di esprimere sotto i velami prudenti dell'allegoria il dramma atroce del suo paese, in preda alla rapace violenza degli Spagnuoli. Nel 1563 sposò la figlia del suo primo maestro, Pietro Coeck, e andò a stabilirsi a Bruxelles. È in quella città che dipinse i paesaggi più potenti e che introdusse nella propria arte elementi di gravità e di pensiero, estranei prima alla sua ispirazione intensamente caricaturale e giocosa. Un senso di sintesi e di purificazione stilistica tende a unificare il concetto delle ultime opere (dal 1564 al 1569), deviando la vena fervida dai prodigiosi brulicamenti di figure e di dettagli, verso la mirabile semplicità dell'*Adorazione dei Magi* della Collezione Roth di Vienna, del *Banchetto di nozze* della Galleria di Vienna e della *Parabola dei ciechi* del Museo di Napoli. Nel 1569 la morte sorprendeva l'artista in piena veemenza di creazione. Quando gli occhi che avevano scorte nell'immenso scenario della vita tante meraviglie, si chiusero, Pietro Brueghel aveva poco più di quarant'anni.

L'opera di Brueghel il Vecchio è uno di quei tesori d'arte su cui lo spirito umano può sognare all'infinito. Egli ottiene da noi l'entusiasmo e la commozione più nobilmente artistici, adoperando tutti i valori opposti alle caratteristiche della bellezza classica: bonomìa, *humour* salace e ruvido, spietata veridicità, immaginazione sbrigliata, amore per il documento folkloristico greggio, culto per lo strano e il pauroso... Eppure la *Parabola dei ciechi* e la *Kermesse* di Vienna sono il capolavoro assoluto, come la *Gioconda* di Leonardo e la *Notte* del Correggio! Il divario è solo nelle opposte concezioni della vita. Brueghel ha una mente di pensatore, un *ethos* socratico che gli permette di trasfigurare le sue esperienze visive in opere sublimi per umanità, in parole profonde e generose sul nostro destino. Amo collocarlo fra i Nordici più grandi, alieni da sensualità ed estatici, pel tramite variopinto delle forme e dei colori, davanti alla bellezza misteriosa del bene. Tali il Dürer e il Rembrandt...

Da chi deriva Brueghel? Come tutti i veri innovatori, da tutto il passato e solo da sè stesso. Si notano in lui certi tagli di figure, certi partiti di panneggi, certe formule di costruzione che ricordano i Van Eyck, Rogier van der Weyden e il Mem-

ling. Isolato e considerato in sè, il gruppo delle *Pie Donne* nel grande *Calvario* di Vienna, è una larga pagina patetica che potrebbe essere firmata dal Van der Weyden o dal Christus. Ma i pionieri più immediati del grande pittore sono i paesisti esuberanti Patinir e De Bles, e soprattutto Gerolamo Bosch, lo sbalorditoio cantore della tregenda e del pandemonio, il più allucinato evocatore di spauracchi e di mostri che la pittura ricordi. Quest'ultimo, se lasciava per un poco le farragini di membra appiccicate a casaccio, gl'inferni rossi di vampe e pullulanti di crostacei umani, e i paradisi melensi come giardinetti, con Adamo ed Eva grassocci e pallidi come rane, diventava un paesista di genio e firmava poemi religiosi della portata dell'*Adorazione dei Magi* del Prado. Brueghel ereditò da lui le teratologie macabre, l'umorismo strambo e oscuro: ma ne assunse anche, per intensificarli, lo staglio nettissimo delle figure, lo straordinario senso del moto e l'armonia screziata e avvolgente dei colori. Senza aver praticato i quadri e le stampe dell'eccentrico olandese, non avrebbe forse concepito nè la *Caduta degli Angeli ribelli*, nè il *Trionfo della Morte*, nè la *Parabola dei ciechi*. Ma raddrizzò con la formidabile spinta del genio l'aberrata concezione del Bosch, mente malsana in cui l'ingegno lottava con la follìa.

Quando Brueghel cominciò a dipingere, il Belgio aveva già dato al mondo la poesia ineffabile dei paesaggi dei miniatori di libri d'ore e dei Van Eyck, di Rogier van der Weyden, di Memling e di Gherardo David. Ma quei prodigi di luminosità e di fer-

(*Fot. Alinari*)

HANS HOLBEIN: *Erasmo di Rotterdam* - Parma, Pinacoteca.

PIETRO BRUEGHEL: *Paesaggio d'inverno* - Vienna, Museo. (*Fot. Bruckmann*)

vore naturalistico erano adoperati, meno che nelle vignette realistiche dei calendari, solo come complemento pittorico alla celebrazione della storia sacra. Il paese come fine a sè stesso, nasce all'aurora del Cinquecento, coi bizzarri Patinir ed Enrico de Bles, che fanno le figure piccole e il paesaggio dominatore. Costoro immaginano e compongono ben più che osservare. I loro panorami sono infantilmente inturgiditi di stranezze: monti barocchi, caverne, picchi vertiginosi, castelli da leggenda, miniere in azione. Era la macaronèa del paesaggio, un raccogliticcio pittoresco di motivi, senza intimo sentimento nè verità. Brueghel il Vecchio versò in quegli schemi artificiali l'alito ardente della sua passione per la natura. Cantò la vera sinfonia pastorale del Belgio, mentre fino allora si era improvvisato alla burchiellesca. Sentì e rese il fascino eterno delle cose che sognano sotto la luce del sole: la selva e il prato, la roccia e il burrone, la valle colma di neve e la saliciaia piena di fiori. Nello *Snidatore d'uccelli* miniò amorosamente le foglie e i fili d'erba dorati da un mattino d'aprile; nel *Pastore che fugge all'appressarsi* del lupo fece dilagare la bruna marea fangosa dei solchi fino all'orizzonte di pallida perla; nella *Caduta d'Icaro* celebrò la riviera sfolgorata dal sole nascente, nella *Parabola dei ciechi* i riflessi e i fremiti argentini dello stagno fiorito di gigli d'acqua. Nulla di più grandioso, nell'arte panoramica e di più profondo come sentimento, del suo ciclo delle *Stagioni*. Nella *Giornata tempestosa*, della Galleria di Vienna, la natura, brulla e tagliente, pare rab-

brividire al fischio della raffica che aizza come creste le onde della fiumana in piena, scintillante come un serpe, attraverso ai nudi fusti e ai grovigli di rami del bosco. La *Giornata d'estate* (Castello di Raudnitz) è l'inno di messidoro, la carezza del sole sui solchi e sui covoni, la luce fulgida d'un bel mattino che fa fremere le lontananze d'un orizzonte montuoso dai toni di malva e d'azzurro. Nell'*Autunno* (Vienna) passano sotto un cielo dalle nere morgane, avviandosi alle stalle, le dondolanti e panciute vacche, spinte dai bovari assiderati. Smorta è la luce, e i colori scialbi e sordi esprimono sconforto e desolazione. Il culmine della suggestione è raggiunto del famoso *Paesaggio d'inverno*, pure a Vienna, tutto melanconia di cielo plumbeo, tutto tenerezze e brividi di neve, con le stagliate figurine dei cacciatori che tornano, seguiti dagli stanchi cani, ai casolari, mentre svolazzano i corvi e gli allegri falò accolgono mani intirizzite e volti congesti. Eccoci in pieno Belgio! Il pittore può bene, per divertire il suo pubblico, ergere in fondo montagne gigantesche dai laceranti graniti dolomitici (reminiscenze certo del suo passaggio sulle Alpi): ma l'intrusione di gibbi montagnosi nel piatto pianoro vallone non è che un prezioso ausilio pittorico che completa e incastona la scena, rinserrando come nei margini d'una scintillante coppa la candida meraviglia delle nevi effuse e dei ghiacci, punteggiati di macchiette umane, vaporosi di filigrane d'alberi spogli, screziati dalle linee nette dei casolari e dei campanili.

Brueghel sa rendere per eccellenza la luce limpida

di certi giorni senza sole: la luce delle ore di vento umido, quando le lontananze sono cristalline e le rame degli alberi hanno la tersità di capillari madreporici d'un nero rossigno sul cielo opaco ma non smorto. Egli sa far sbocciare come fiori sull'aridità rossa della terra o sulla lanosità soffice della neve, le macchiette variopinte e precise come intarsii, dei suoi personaggi: villici, monelli, soldati, maschere, religiosi alla questua e straccioni con la ciotola e la stampella. I fondi sono comunemente chiari e gai. Le valli sfociano in immensi miraggi d'orizzonte, e i borghi lanciano ai quattro venti prospettive di casette linde dalle cuspidi dentellate, o di capanne appuntite come pagliai. Talora il cielo ha larghi fremiti di verde nel nuvoloso svariare o nell'immobilità smàltea, al di là dello scarno telaio degli alberi spogliati. Nella *Strage degli Innocenti*, è plumbeo e minaccioso; nella *Caduta d'Icaro* è imbevuto di fremiti rossi e aurati; nel *Trionfo della Morte* è infoschito dal fumo dei roghi e degli incendî. Omuncoli compatti e levigati come cetonie o sfogliati e vitrei come mantidi, chiusi in infagottate crisalidi di lana e di tela, mimano l'immensa gesticolazione della vita in quella meravigliosa cornice d'elementi. E ogni loro atto, ogni profilo, ogni bizzarra tensione nel desiderio e nel bisogno, assurge, come nel divino Hokusai, al valore d'un emblema, all'inconfondibile consacrazione d'una realtà vissuta e pietrificata dall'arte. Espedienti agilissimi di prospettiva favoriscono lo spiegamento delle miriadi umane. I *Giochi dei fanciulli, Carnevale e Quaresima* e la *Salita al Calvario*

sono i fasti di quella pittura che sa rendere l'infinitesimalmente piccolo e svolgere su immensi spazi tutta la formicolante battaglia dell'esistenza, degradante dai primi piani d'un'eccelsità monumentale ai remoti orizzonti ove la mischia dei corpi non è più che una polverulenza animata.

La forma e l'anima degli abitatori delle campagne brabanzone e vallone passarono, miracolosamente filtrate di poesia, nei quadri di Brueghel. Era un amore fatto d'affinità elettiva, di gusto per la zolla ruvida e feconda, di pietosa simpatia pel lavoro faticoso e ferace, per la gioia grassa e ingenua di quell'essere che Giorgio Sand e lo Zola avrebbero dipinto fra tre secoli, coi colori falsi della retorica, come un angelo o come un bruto: il contadino.

Il pittore nederlandese non tolse nè aggiunse un atomo alla povera argilla di cui è impastato il lavoratore del solco. Ma indagò, approfondì, illuminò di fraternità e di sano umorismo la propria visione. I contadini di Brueghel sono autentici *rustres* dalle fattezze goffe, dalle tipiche maschere macre o adipose, dalle irregolarità fisiche salienti, dalle espressioni arcigne o imbambolate, dai moti dinoccolati o bovini, dalle vesti affagottate che mostrano i segni della povertà e dell'avarizia. Li vedi colpiti di scatto nel loro gesto caratteristico, nel loro difetto che fa ridere, nella loro incoscienza beata o dolorosa che muove spesso a compassione. Brueghel è un d'essi,

e, col privilegio dell'affinità, li adopera come una pasta umana docile e ricca, che si plasma e colora come si vuole. Conosce le loro coscienze meglio che il prete, i loro gusti meglio che l'oste, il sarto e il barbiere. Si potrebbe scrivere un libro di filosofia degli abiti rusticali, un nuovo *Sartor resartus*, analizzando le fogge e le combinazioni delle vesti che Brueghel ritrae nelle sue pitture. Certe cuffie di linone accartocciato e certe sottane grevi a piegoni delle sue comari inzoccolate, intente, con goffo ardore, alla monferrina che fa tremare la terra, sono poemi di antifemminilità. La *Kermesse* e il *Banchetto di nozze* della Galleria di Vienna, tirano fuori dalle annose guardarobe tutta la *défroque* della villa per la cerimonia e la baldoria. I ciechi nella *Parabola* famosa, sono sei *mannequins* viventi della povertà decadente che volta e rivolta ogni anno le casacche e i mantelli, troppo larghi pei poveri corpi mal nutriti... Erano i contadini dei tempi orribili della reazione spagnuola. La razzamaglia militare li tempestava di *corvées* e di botte. Con pretesti politici e militari sfogava sulla loro carne inerme e sulla loro proprietà stremenzita, i sadismi e le cupidigie. Ogni tanto la truppa faceva irruzione nel villaggio, scassinava le vecchie porte tarlate, invadeva i casolari bui e rubava le vacche e i sacchi di grano, i caratelli di birra e le ghirlande di salami. E il sangue scorreva e le mani giunte invocavano pietà dai carnefici. Qualcuno, più ardito, scatenava il molosso, ma un colpo di picca troncava la folle resistenza. La *Strage degli Innocenti* di Vienna consacra uno

di quei momenti atroci, trasformando la leggenda sacra in una scena di martirio vissuta da una folla, durante un livido mattino di decembre fra i casolari nevosi d'un povero villaggio fiammingo invaso dalla cavalleria, che risuona d'alti strilli di donne, d'imprecazioni e di piattonate. Il *Censimento di Betlemme*, al Museo di Bruxelles, è del pari la versione prosaicamente vallona d'un episodio del Vangelo. Ogni tanto si contavano le pecore prima di tosarle. I contribuenti poveri d'allora erano chicchi di grano sotto la macina. Il Belgio ha bollato la rapacità fiscale di quell'epoca nelle esose figure d'*esattori* che vediamo pesare zecchini o graffiare registri nelle tavole vindici di Marino di Zelanda, coi nasi aguzzi curvi sull'oro, mentre un tanghero impacciato e supplichevole suda a difendere il tenue gruzzolo.

Brueghel cantò proprio l'anima tarpata e il corpo floscio di quel contadino che non spera nulla, non trova nulla di buono nel mondo crudele, oltre il mangiare e bere ogni tanto a crepapelle, il ruzzare sull'erba, l'amoreggiare a spintoni e l'assistere o il prender parte a mascherate balorde, col corpo ben difeso, coi piedi ben caldi nelle scarpone di panno, con la berretta spavaldamente ornata d'una piuma di gallo. Tormentatelo, fatelo lavorare come un negro, rubategli anche il prodotto del suo lavoro, ma lasciate che si diverta! Lasciate che perda la sua ora al mercato di Bruxelles a veder divampare il rogo d'un ebreo o d'un luterano! che s'attavoli coi compagni all'osteria, davanti alla brocca di cervogia! che canti in coro la canzone della *Bella che*

dorme scoperta! che abbranchi la sua donna come si abbranca un ceppo o ne attanagli la mano con la mano callosa, per trascinarla nel cadenzato vortice del giro tondo, mentre il guanciuto pivaro sembra travasarsi nell'epa dello strumento e i marmocchi grassi e sporchi litigano, divorano ciambelle e si ficcano le dita nel naso! È per il contadino che Dio ha creato tanti belli spettacoli: le processioni, i cortei di carri mitologici e di pupazzi, la notte di San Giovanni con le maschere girovaghe, il Carnevale con la sua tromba di farfarelli burloni, di fantasmi giocondi, con le sue allegorie chiare e lampanti, la pappagorgia del Re dei Grassi e la faccia a lama di coltello della scheletrita Quaresima! Se è povero e malmenato, non importa. Dategli cibo e legnate, feste e birra buona, un po' di devozione la domenica, e ogni giorno la sua zuppa fumante e la sua moglie solida, brutta e paziente. Oh! le sue nozze! Chi troverà le parole per descrivere il bruegheliano *Banchetto di nozze*, a Vienna? Qui non vaghe sillabe occorrono, ma la gioia sfolgorante di quell'apparizione di frittate gialle come la luna, distribuite come munizioni ai masticanti convitati che acculattano massicci le panche e gli sgabelli ai lati degli sposi, intorno alla lunga mensa cionca, mentre il marmocchio piscialletto lecca un piatto e il tarchiato servo rovescia da una terrina in cento boccali variopinti un niagara limpido di sidro!

C'è a Vienna una figura in busto di vecchio contadino, che mi sembra sintetizzare con superba potenza psicologica la visione che il grande maestro

ebbe della vita villereccia. È una rude ma dolce figura di vecchietto dalle fattezze grossolane piene di bontà e di servizievole profferta. Ha in capo un berretto col bordo di pelliccia, come li usano ancora i birocciai e i caprari. Il suo colletto svasato reca certi gancetti che rivelano quasi un po' di ricercatezza... Il suo giubbetto invece è molto semplice, a striscioni, vivido di calore e di foggia tramontata. I bottoni sembrano grossi gnocchi. Tiene le mani conserte e si direbbe che guardi uno spettacolo da una finestra invisibile, uno spettacolo che gli piace e che anche lo commuove. Quello spettacolo è *la vita*. Deve alle sue brine e alle sue malizie la pelle pergamenata e incisa di rughe e la grigia barba che gli bruca le mascelle. Eppure egli dice: « Molta acqua è passata sotto i ponti, molto ho patito, in specie quando i soldati mi rubarono le vacche e bastonarono la mia Caterina incinta. Ho sempre faticato e spesso chi seminò non raccolse... Ma non importa! Com'è bello respirare! Com'è dolce recitare le preghiere! Che delizia un boccale di sidro buono o una bella torta di ceci da godere coi miei figli, mentre fiocca la neve e nello stabbio cozzano i vitellini e il porco grigio trombetta! ».

Brueghel parla con la bocca di quell'uomo che ignora la bestemmia e l'odio. Le parole che dice giungono al nostro cuore come un messaggio umile e profondo di rassegnazione e d'amore.

Ma se comprese e amò il villico, non lo trasfigurò mai, non lasciò che la retorica gli guastasse coi nastri e le inamidature il suo scarmigliato modello. Sapeva che il contadino è malizioso come la volpe, pigro come il gatto, avaro come la formica, vorace come il porco. E mentre lo accarezzava con la pietà, ne spifferava i difettacci. In ogni suo quadro vediamo il bel tomo farne di grosse. Balla il trescone al piede della forca, cerca di rovesciare sull'erba la paffuta comare a due passi dalla sagra, dà sfogo ai bisogni del ventre sulle falde del Calvario o accosto alla capanna di Betlemme, una volta si fa acchiappare nel porcile altrui, mentre tentava di snidare un porcelletto rosso... Quand'è bambino, è orribilmente sudicio e maligno come una scimmia; quand'è ragazzo, ha la frenesia della trottola e dei birilli, e batte le praterie e i macchioni per snidare gli uccelli; quando è maturo, piglia sbornie, rissa e bastona la moglie; quand'è vecchio, accumula roba e la sorveglia come un drago. E guai se il magro gli chiede l'elemosina, mentre si sta impinzando a tavola, sotto un baldacchino di biroldi e di prosciutti, in mezzo alla sua famiglia blindata di adipe!

Hors d'ici, maigre-dos à une hideuse mine!
Tu n'as que faire ici, car c'est Grasse-Cuisine!

Avviso al lettore! La carità non è nel programma del massaro di Brueghel, che possiede farina, carne salata, birra e sacchetti d'oro. Il pittore ha lasciato certi disegni e certe stampe di facce di campagnuoli

che esprimono mirabilmente l'eterna tragedia del mondo, il muto dialogo di suppliche e di repulse fra il ricco e il povero. Gli uni sembrano attendere con la bocca ansiosa un boccone che non arriva mai, con le fattezze angolose e aride, col naso aguzzo da fiutatori eternamente delusi, con la cupidigia febbrosa negli occhi da civetta; gli altri, palloni di carne e di boria, sono una sfida vivente lanciata dal destino spietato nel muso dei primi, nel cinismo delle deglutizioni copiose e delle buone digestioni, nel rancore canino del pranzo interrotto, nella sovranità del ventre pieno e della pappagorgia.

E qui si sente la sferza del satirico. La vena satirica di Brueghel è inesauribile. Nelle sue stampe allegoriche illustranti i *Vizi* e le *Virtù*, ci si perde come in labirinti. Spesso il velame è tanto denso che non si comprende l'intenzione del moralista. La veste dei moniti talvolta è oscena o crudele. Con scopi edificanti, Brueghel ripiglia le tregende del Bosch, popola quadri e incisioni di mostri sabbatici e di nudità che sembrano anatomie. Rane che si aprono il ventre con un coltello, draghi che vomitano uomini e rospi, tronchi che figliano, orologi immani le cui lancette sono braccia scarne, alberi cavernosi brulicanti di dèmoni e di mostricciattoli... In queste fumide teratologie l'arte entra di straforo, per tornire un particolare, per fissare impeccabilmente il gesto d'una figura, il ghigno d'una faccia o

il moto d'una bestia composita: ma l'insieme è torbido e confuso, minaccioso e greggio come l'acciottolìo d'immagini d'un incubo. Un furore d'immaginazione che confina con la demenza è l'anima di questi panorami morali, che il popolo d'allora esplorava forse con pena minore che la nostra, quando cerchiamo il filo delle allusioni astruse e delle esibizioni truculente. La serie delle diavolerie morali di Brueghel è un vero *grimoire* che solo una strega o un mago potrebbero aiutarci a decifrare. C'è invece una quantità d'altre sue concezioni che stanno sul giusto confine tra l'astratto e il reale e che rendono possibile l'intervento del genio d'osservazione del pittore, coadiuvato dall'estro ultrainventivo del popolo. I fiamminghi d'allora possedevano un tesoro di leggende e di favole, di adagi e d'allegorie: e i pittori, dal Mandyn al Metsys in poi, non ebbero che ad attingere in quella sorgente, copiosa se non cristallina. La poesia scarseggiava, ma sovrabbondavano la burla, il buon umore e la stravaganza. Si narrava della pietra che sta nell'occipite o sotto la fronte dei matti e che bisogna estrarre ad ogni costo; della battaglia che sovente esplode fra le blindate casseforti e i salvadanai di terra cotta, in uno straripare di doppie e di fiorini; della strega Dulle Griet, Margherita la Malvagia, così perversa e furiosa da far sbattere i denti dal terrore alla stessa faccia dell'Inferno... E si rappresentavano sulle piazze dei paesi, moralità eccentriche, la lotta fra Orsone e Valentino, vestiti di scorza d'albero e barbati d'erba secca, e il torneo fra il Re delle pance e la Quaresima sottile come un

remo. Sotto queste ingenue personificazioni si celavano naturalmente i rancori e le diffidenze del popolo verso sè stesso e verso i grandi. Allorchè Brueghel concepì pel bulino del Cock la famosa stampa dei *Pesci grossi che mangiano i pesci piccoli*, non fece che dare una veste completa e perfetta al monco pensiero d'ogni uomo davanti allo spettacolo della eterna persecuzione sociale e della vita crudele che rifiorisce senza posa dalla morte. Quando in due portentose creazioni, bulinate rozzamente dal Cock, ci mostrò i grassi a tavola che prendono a calci lo scarno pivaro, e i macilenti accaniti intorno ad un piatto di patelle, che scacciano l'obeso a spintoni, fuori dalla sguarnìta capanna, non fece che esprimere la sete di rivìncita ch'era nel cuore di tutti gli oppressi e i malcontenti. La sua vigorosa personalità lo traeva ad ingigantire i vecchi simboli, ad ornarli d'un'infinità di svolgimenti comici e bizzarri, di cui la gente andava pazza. E così vennero fuori dal suo cervello, in disegno o in stampa o a vividi colori, tanti prodigi di giovanile malizia e d'osservazione: l'*Alchimista, Diogene che cerca l'Uomo nel caos del mondo*, il *Berrettaio svaligiato dalle scimmie*, il *Maestro di scuola*, apoteosi dell'asineria pedagogica del tempo, il *Filosofo derubato dal Mondo*, il *Paese di Cuccagna*, coi gaglioffi supini sull'erba, che attendono non invano dal cielo le allodole arrostite, le focacce e persino i porcellini col coltello legato sul dorso, pronti a farsi mangiare!...

E ne sgorgarono le due classiche pitture in cui tutto un popolo sceneggia in tono di follia le grandi

leggi della vita: la *Battaglia del Carnevale e della Quaresima* e i *Giuochi dei fanciulli*, esatte immagini del mondo (cos'è la vita se non un'enorme fiera di trastulli?). *Carnevale e Quaresima* è forse la concezione più sfarzosa dell'artista, il *tour de force* trionfale della sua fantasia e della sua bravura tecnica. Divampa in quell'orda di maschere la stessa prepotente vitalità dionisiaca che diviene delirio di musica nei grandi quadri popolareschi della *VII Sinfonia*, dei *Maestri cantori* e del *Boris Godunof*. È un effervescente trionfo della volontà di vivere schopenhaueriana, nelle sue forme inesauribilmente varie e strane, dolorose e grottesche, ascetiche e brutali. Ma Brueghel aveva un altro trionfo da contrapporre a questo, come opponeva ai campi dorati del *Paese estivo* le squallide nevi e i cilici di nera ramaglia. La sua opera filosofica, ispirata comunemente al più sano ed equo ottimismo, comprende alcune concezioni d'un realismo quasi tragico o d'una nera angoscia. Sia che in un modesto disegno, all'Albertina di Vienna, egli ci mostri il macabro e pietoso ballo dei contadini che credono guarire i loro cari dal mal caduco, facendoli saltellare al suono delle cornamuse, lungo un ruscello; sia che in un quadretto al Louvre evochi con fosco *humour* le mutilazioni e le bestiali fisionomie di cinque storpiati, abbietti come granchi, in un indicibile apparato di gambe di legno e di stampelle, di tiare, di cenci e di code di volpe; sia che nella sublime tempera, la *Parabola dei ciechi* del Museo di Napoli, esprima shakespearianamente la tragedia della cecità e la catastrofe dell'umano de-

stino nel sorriso azzurro della natura, Brueghel non fa che preparare le assise pel suo monumento di pessimismo e d'ironia selvaggia: il *Trionfo della Morte*.

Quando un cieco ne conduce un altro, tutti e due cadono nel fosso. Così una nota parabola del Vangelo, che un proverbio fiammingo ripete. Si tenevan pei cenci e pei bastoni, andando in fila indiana, quei sei infelici. La campagna era paludosa. Lieto era il giorno, ma in quegli occhi regnava la notte e su quei volti c'era l'ombra della morte. Al capofila la sua mala sorte giocò un tiro crudele: lo stagno gelido s'aperse all'improvviso sotto i suoi piedi. E tutti caddero con un urlo, battendo l'aria coi vani puntelli, abbrancandosi l'uno all'altro, travolti dalla miseria comune. Lo Hemessen o Pietro Aertsen avrebbero rappresentato questa scena coi colori che suscitano il riso. Brueghel ne ha invece afferrata l'essenza tragica e l'ha resa con una potenza che vi fa fremere. Osservate senza tristezza, se potete, quel simbolo della vita ignara che frana nel nulla con un grido! Quei ciechi siamo noi! Quella lista di terra è la piccola vita su cui noi avanziamo guardinghi o spensierati, fra due stagni di morte! Quel paese verde, con le capanne, con la chiesa, con le dolci colline incise sul cielo limpido, è la terra che ci ospita beffarda e c'irride con la sua impassibile magnificenza, ci crea e c'inghiotte! La cupa filosofia del quadro non deve però impedirci di godere le sue sfavillanti bellezze pittoriche: la costruzione bizzarra e pure d'una logica severa e d'una fragrante naturalezza, la prodi-

giosa verità e il dramma di quelle fisonomie scarne e opache come teschi, la dissonanza convulsa e suggestiva dei movimenti, l'espressione degli stati graduati di incertezza, d'ansia e di terrore, l'immenso soffio di luce che investe e imbeve le stoffe, le carni, le zolle, l'erba, l'acqua, le fronde, e soprattutto il sorriso primaverile dei colori che si direbbe una maschera gaia posata su un volto triste.

La maschera dilegua e il volto digrigna nel gorgo nero e vermiglio del *Trionfo della Morte*, conservato al Prado. I Lorenzetti, l'Holbein, Valdés Leal, tutti i pittori che hanno rappresentato la lugubre vittoria del sepolcro, rientrano nel nulla, opposti al gioviale maestro fiammingo nella sua ora apocalittica. La scena è il mondo in un'alba fumigante d'incendi, livida di vapori picei che incombono sul mare. Rombano le campane, scosse dall'alacre furia degli scheletri. Le tube, imboccate da denti senza labbra, squillano la diana dell'orrore. Come un bosco di stecchi e di canne all'urto della tempesta, crosciano e crocchiano le falangi di scarnati, nell'impeto dell'attacco furibondo che vuole sradicare la càrnea foresta della vita. In un urlo immenso l'umanità falciata e calpesta, sanguinante e convulsa, s'inabissa in una mostruosa trappola ch'è una bara crociata, sul cui coperchio uno scheletro suona il tamburo con un furore gioioso da cannibale. I tempi sono revoluti. Amore, ricchezza, coraggio, la potenza del re, la fede del santo, tutto è spezzato dalle falci, dalle sciabole, dalle picche, dalle frecce, dai capestri della Morte. L'oro straripa dalle botti sventrate; becchini senza

naso fanno scorrere bare aperte sopra cadaveri bendati, docili come rulli; una rozza scarnata, calpestando corpi vivi, conduce un baroccio colmo di teschi, e il barocciaio è uno scheletro ghignante che suona la ghironda. I feroci giustizieri squartano, sventrano, affogano, impiccano, pescano nella rete gli uomini come i tonni. Sul mare in tempesta si vedono navigli affondare; sugli spiazzi erbosi della montagna cigolano al vento le catene dei patiboli... Dipingendo questo meraviglioso incubo, Brueghel ricordava con lucido raccapriccio tutto quello che aveva veduto intorno a sè, le carneficine della reazione spagnuola, i roghi e le forche di Filippo II, i saccheggi della soldataglia, le tragiche ore di scompiglio d'un popolo in fuga. Quel cielo nero e denso di fumo rossastro era il cielo della sua patria; quell'orda di carnefici e quel viluppo brulicante di vittime erano l'emblema tremendo del destino d'un popolo crocefisso: il popolo ch'egli amava con tutto il suo sangue, con tutto il suo genio, il popolo a cui porgeva il dolce ristoro delle pitture di festa e di campagna, perchè dimenticasse, perchè si addormentasse nel mondo beato dei sogni, come il bimbo battuto.

Non chiederemo a Brueghel pittore sacro, le emozioni mistiche del Beato Angelico, nè le armoniose idealizzazioni di Raffaello. All'ascetismo sincero dei Van Eyck e del Van der Weyden era succeduta la

PIETRO BRUEGHEL: il *Banchetto nuziale* - Vienna, Museo. (*Fot. Bruckmann*)

(*Fot. Bruckmann*)

PIETRO BRUEGHEL: *Vecchio contadino* - Vienna, Museo.

tenera preziosità pia del Memling; Quintino Metsys aveva umanizzata vigorosamente la pittura sacra nella celebre *Deposizione* del Museo di Anversa. Il *romanismo* correva ora con ansia verso i nuovi orizzonti della latinità, copiava con fervorosa goffaggine le Madonne di Raffaello e i nudi della Sistina. Rinunziando all'innato naturalismo per creare le leggi cerebrali dello stile, i buoni nederlandesi s'ingolfavano in un ibridismo penoso. Brueghel insorse contro l'invadente paralisi, con un'arte quasi profanatrice, eppure ingenua e schietta, che introduce nel sacrario l'umanità crassa e callosa delle campagne, l'odore della zolla, gli schiamazzi e le mascherate della georgica d'allora. Le sue composizioni ispirate alla Bibbia rigurgitano di particolari da *kermesse* o da osteria. Il paesaggio vi ruba gran parte dell'attenzione. L'anacronismo vi fa strage di buon senso e di verità storica. I Re Magi diventano tre tangheri camuffati per una rappresentazione sacra. Sotto le barbe finte e gli occhiali, s'indovinano le squallide facce e le alluminate *trognes* dei villici fiamminghi. La *Strage degli Innocenti* ha luogo sulla piazza nevosa d'un villaggio brabanzone. Nella *Salita al Calvario*, di Vienna, il formicolìo delle macchiette e gli infiniti particolari del mirabile paesaggio, privano la scena di qualsiasi punto di concentrazione pittorico o drammatico. I ladroni in carretta ricevono addirittura gli estremi conforti da un monaco che mostra loro il crocefisso! Brueghel assurge in queste opere scarse di serietà religiosa, a miracoli di tecnica, ad eccelsità di analisi, come nella *Torre di Babele*, di Vienna,

ch'è il *non plus ultra* della fantasia panoramica, come nella *Conversione di San Paolo* e nel *Combattimento degli Israeliti contro i Filistei*, pure a Vienna, pagine sorprendenti che spiegano in pochi palmi quadrati di pittura interi eserciti snodantisi pei dedali d'una gola di montagne, o impegnati in una mischia accanita, granulosa congerie di elmi e di corazze, tutta irta di picche scompigliate come la messe quando il rìfolo vi mulina. Ma in questo campo di una esclusiva virtuosità, non crea nulla che possa paragonarsi per fremito umano, gioioso o tremendo, al *Banchetto di nozze* e alla *Parabola dei ciechi*.

Se noi avessimo conosciuto di persona Brueghel il Vecchio, avremmo serbata la memoria d'un uomo segaligno, dalla lunga barba nera che gli mangiava le tempie e le guance e finiva in ispidi ruscelli sul petto. Così ce lo mostra il ritratto a bulino d'Egidio Sadeler. Gli occhi fissano serii ma sereni; il naso è grande e virile. Non sapreste dir bene, a tutta prima, se sia la testa d'un buon borghese un po' ruvido — uno speziale o uno scabino — o quella d'un secondo Socrate! Il genio ha il torto di non trasparir sempre dalle fattezze! Lo storico Van Mander, il Vasari fiammingo, ci dice ben poco sulla sua vita privata. Solo scrive che, in compagnia d'un amico mercante, si divertiva a recarsi alle *kermesse* e alle nozze villerecce, travestito da contadino: e che offriva doni come gli altri convitati e sedeva alla mensa facen-

dosi passare per un membro della famiglia d'uno degli sposi. « Brueghel, aggiunge il biografo, non conosceva miglior piacere che quello di studiare i costumi rustici, le baldorie, le danze e gli amori campestri, che traduceva col pennello eccellentemente. Era un uomo tranquillo e posato; parlava poco ma divertiva molto la gente in società e amava atterrire le persone, in specie i suoi allievi, con storie di fantasmi e di rumori soprannaturali... ».

(Erano forse spiragli di quel regno dello spavento in cui il suo genio bucolico s'era imbattuto nelle ululanti schiere del trionfo della Morte?)

Buon marito e buon padre, infuse il genio della pittura nei figli Giovanni e Pietro, che furono soprannominati il *Velluto* e l'*Inferno*. Nella sua discendenza l'arte del pennello fu una tradizione che valse nuovi capolavori alla scuola fiamminga. Dopo una vita breve e fervida di lavoro, lasciò una quarantina di pitture prodigiose e migliaia di disegni. Alcuni non erano che studi dal vero, rapide e pure squisite impressioni dell'adorata vita dei campi e dei casolari; altri invece erano concezioni complesse, destinate ad essere incise e divulgate dall'officina calcografica del Cock. Brueghel, come il Dürer e il Callot, godeva d'una popolarità immensa. Le sue stampe erano vendute su tutte le fiere, ornavano la capanna del contadino e il gabinetto del re.

Tale fu questo artista, tempra di ciclope, in cui il perfetto pittore si sdoppia nel poeta d'una razza. Noi possiamo scomporre le sue opere nel particolare dei pregi sovrapposti, lodare l'opima invenzione, l'osser-

vazione sviscerante, l'immensa originalità, il genio di costruire e di analizzare, la sintesi bronzea di alcune creazioni, la prismatica varietà di altre, il rilievo illusorio delle figure, il ricco senso del moto e la meravigliosa sinfonia dei colori, solidi come tarsia o delicati come l'acquarello (la *Parabola dei ciechi*); possiamo celebrare in lui il precursore del paesaggio moderno, fatto d'emozione panteistica e di vibrazione sentimentale, e il facile debellatore dei più ardui problemi atmosferici e prospettici; possiamo glorificarlo per la squisita freschezza della visione, per la *vis comica* gagliarda e inesauribile, per l'ampia ondata di fraternità umana che scorre nei suoi quadri, spesso urticanti e ammonitori. Ma non l'avremo compreso, se non avremo riconnesso il suo genio individuale al genio della sua stirpe. L'anima popolare fiamminga, miscela singolare di flemma e di sensualità, di pesantezza e di slancio, di convinzione e d'ironia, di buffoneria e di tristezza, trova in lui il cantore definitivo e supremo. Fra l'ascetismo fervido dei Primitivi e la pagana magnificenza del patrizio Rubens, v'è posto nell'immortalità, anche per la natura ingenua e nuda che il rustico Brueghel cantò sulla zampogna dei colori. I fauni bonarii del Campinois e del Brabante, che non hanno i pie' bisulchi e non inseguono le ninfe, ma, vestiti di goffe lane, ballano la gagliarda sul sagrato e sparano il porco sulla neve, sono le umili pietre con cui il genio di Brueghel ha edificato il suo tempio. E il cemento che lo rende imperituro è la bontà.

X

L'ORA DI RUBENS

ANCHE per Rubens, non ostante che il Belgio, dimentico per un poco dei trucchi elefantini della Scuola di Laethem-Saint Martin, celebri con flemmatico entusiasmo il settimo centenario della sua morte — anche per Rubens, *mala tempora currunt*. Strana epoca la nostra, che ha la mania dei processi postumi contro le grandezze costituite, il prudore di sganciare gli astri dal soffitto celeste e di spegnere i fari, a rischio e pericolo di andare a letto al buio! Ogni tanto si sente dire che un grande artista del passato è stato trasferito dal Pantheon alla fossa comune. Ier l'altro era Wagner; ieri Beethoven; oggi è Rubens. Si concede loro un secondo funerale, per la platea: un centenario; ma di fatto, con che gioia si affiderebbero le loro ceneri ad un ventilatore che disperdesse anche il nome, così ingrato a chi ha ancora molta strada da fare e poco carbon fossile!

I rimproveri che vengono mossi da alcuni critici e pittori moderni al caposcuola anversese discendono in genere dal tipico pregiudizio accademico, dal bisogno irresistibile di imputare altrui a colpa

l'abbondanza e la potenza che non si posseggono. Per Voltaire, Shakespeare era un selvaggio; per i puristi del primo Ottocento, il Bernini era uno spudorato; per Hanslick, Wagner era un incontinente; per gl'impotenti, Ercole è un mostro. I bicipiti e i toraci di bronzo o di neve degli atleti o delle Pomone di Rubens sono fatti apposta per spaventare i cultori della clorosi, gl'incubatori della linea pura e gli ortopedici dell'Arte metafisica. Pensate come riderebbe Rubens, così orgiasticamente fisico e terrestro, dell'odierna pittura cabalistica o incorporea! Il mare che ride d'un catino presuntuoso! Senonchè io lo penso così grande e generoso da lasciar posto per tutti e da tollerare che al piede della quercia rampollino i funghi e le variopinte crittogame.

Per accostarsi a Rubens in stato di grazia (e la ricompensa è regale) bisogna gettar a mare più di un pregiudizio estetico, torcere il collo a più d'una teoria, dimenticare le voci segrete della propria razza e le *câlineries* del buon gusto e della moda. Rubens è universale perchè è solo sè stesso, pure compendiando nella sua arte il formidabile genio plastico e la sensualità elementare della sua stirpe. Come Michelangelo e Tiziano sono italiani in blocco, come Shakespeare è inglese, come Wagner è germanico, così Rubens è graniticamente fiammingo. Non si entra nel suo mondo se non si posseggono due chiavi: quella del suo genio individuale e quella del genio del suo popolo, il popolo pittore, che ha dato al mondo i Van Eyck, Ruggero van der Weyden, Memling, Quintino Metsys, Brueghel il Vecchio e Brou-

wer. Fondete il plasticismo mistico e ispirato dei Van Eyck col tenero naturalismo religioso di Memling, il senso tragico del Van der Weyden col panteismo gigantesco e col senso della vita del grande Brueghel. A questi elementi aggiungete la *verve* salace e ghiottona dei Van Hemessen e dei Peter Huys. Rovesciate il tutto nel lambicco d'una personalità erculea, che, in possesso d'una fantasia tropicale e d'un genio pittorico inaudito, tutto assimila, tutto trasformando. Arricchite questa creatura sovrana coi tesori della coltura umanistica; portatela, nel fiore della sua giovinezza ardente, davanti ai miracoli dell'arte italiana, rivelatele il gigantismo e la poesia di Tiziano e del Tintoretto, del Correggio e di Michelangelo; circondatene la vita di fasto e di gioia, di ricchezza e di amore: l'arte di questo essere privilegiato, tutta squillante di trombe e sventolante di festose orifiamme, è l'arte di Rubens... Arte, è vero, troppo perpetuamente infocata e carnea, scarlatta e trionfale; arte spesso massiccia e obesa nel suo slancio furioso; arte che satura e sazia per l'eccesso della sua linfa, per la sua esuberanza materiale, per il fulgore coloristico incapace di posa: ma arte che è sempre veemente ed irresistibile *creazione*, non mai arido cerebralismo o vuota virtuosità.

Quando Heine trattava Rubens di *genio volante che porta appesi alle gambe parecchi quintali di formaggio d'Olanda*, a parte l'errore geografico, il malizioso ebreo di Düsseldorf aveva quasi ragione. I quadri di Rubens sono effettivamente infestati da balie e da matrone membrute e *tétassières*. Le sue Veneri

d'un'abbagliante bianchezza, vivono, come le sue Madonne, la spettacolosa vita vegetativa d'Elena Fourment, la bionda e ferace sposa del pittore. E neanche hanno tutti i torti coloro che accusano il Maestro di ridondanza barocca, di secentismo pomposo; senonchè devono riconoscere che l'anima del Seicento non poteva essere espressa da un artista, se non secentescamente, e che Rubens ha trasfigurata la moda col fuoco divino del suo genio. Vi è poi chi lo accusa di mancare di quel dominio di sè stesso e della propria proiezione intellettuale che in ogni arte fa lo *stile*, dominio che posseggono invece maestri molto meno eroici; tali gli stessi Brueghel il Vecchio e il Brouwer. A riguardo, vi prego di osservare bene il blocco laocoontéo delle *Figlie di Leucippe*, o il turbine pietrificato delle *Amazzoni* di Monaco, o il sublime trofeo di dolore che è la *Deposizione* d'Anversa: poi, di *stile*, ne riparleremo. Altri gli rinfaccia invece l'eccessiva malleabilità stilistica, la poca compattezza, l'eclettismo dominato da uno schiacciante temperamento, anzichè da una lucida volontà. Ma sono difetti che si potrebbero anche rinfacciare a Shakespeare e che costituiscono la bellezza tumultuosa e travolgente della giungla. I fautori del nazionalismo artistico lo rimproverano d'altro canto d'aver lavato i panni fiamminghi nell'Arno, nel Tevere e nelle lagune di Venezia, stingendo così quei tessuti rozzi e onesti, e intorbidando le acque febèe della latinità. Gli antiromantici moderni si dichiarano offesi dal suo continuo *ron-ron* eroico, dal suo amore megalomane per la colossità e per il fra-

casso, dal suo gusto per la violenza e pel sangue, dalla sua tragicità enfatica, che autorizzerà la retorica convulsa di Victor Hugo, di Eugenio Delacroix e di Wierzt. Molti pittori moderni infine non sanno perdonargli di dipingere superbamente, di librarsi invece che rimuginare, di creare invece che cercare, e di mostrarsi sempre bello e profondo anche nei minimi abbozzi, e sereno e trionfale anche quando scala picchi vertiginosi...

Mentre questa folla di detrattori mareggia e tumultua, leviamoci di mezzo e andiamo alla chetichella a rivedere Rubens nei suoi quadri. Lo ritroviamo ovunque, immenso e placido come l'Oceano o l'etra, immutato com'essi, tetragono alla pigra marea della moda, ai futili soffi della denigrazione. Rivediamo con un largo fremito di gioia il suo mondo impetuoso ed entusiastico, in cui i satiri e le ninfe, i gentiluomini e le donne, i guerrieri e i santi, le Veneri e i putti, i mori e le belve, sono avvicinati da un frenetico amore di vivere e di godere. C'inebriamo del concento visivo e olfattivo delle sue carni lattee che si sciolgono da gorghi di raso splendente o sfiorano i manti gaietti delle pantere e le epidermidi d'ebano degli Etiopi. Ci compenetriamo dell'uligine imperiosa della sua flora che scoppia in valanghe di foglie, in cascate di fiori, in pinguedini dorate di frutti, per avvolgere di fresche carezze l'orgogliosa bellezza dell'uomo o dell'animale. Respiriamo l'incenso delle sue Epifanie, il mosto e il sudore dei suoi Baccanali, le rose e il muschio dei suoi Giardini d'Amore. Piangiamo con lui a' piè della Croce, nell'ora

fulva del tramonto che fa splendere la coltre d'oro delle chiome della Maddalena; con lui assistiamo impavidi e stupefatti alla valanga argentina dei corpi del Giudizio o all'avvinghiamento selvaggio dei cavalli delle Amazzoni. A poco a poco il mirifico pittore apre per la nostra fantasia i cancelli di un immenso paesaggio azzurro di fiaba, ove la vita si realizza in abbaglianti visioni di voluttà e di bellezza. Un giro tondo di paffuti Amori, impigliati in una ghirlanda di frutti, fustiga col turbine delle gambette l'erba del parco barocco, profondo e pieno di sorprese come una foresta, il parco che le Ninfe vallone, bionde e grasse, e le sorridenti Pomone, stanche di coglier grappoli e di premerli contro il lauto grembo, hanno eletto ad asilo pei lunghi torpori meridiani. Il ruggito dei leoni saettati dai negri nella forra, copre a tratti gli accordi dei liuti amorosi del vicino castello in festa. In una grotta solitaria la barbuta mole d'un Fiume, dal torso sanguigno e dai piedi verdazzurri, si volge a fatica sul giaciglio d'alga stillante; e, mentre Sileno ebbro, in un angolo di giungla esasperato dagli ardori della primavera, inghirlanda la sua crapula di giacinti e di rose, la Ninfa geme premuta dal Fauno rossiccio, e l'eremita, nascosto in una capanna di fiori, sgrana il suo rosario, calmo come se lo circondasse il silenzio della cella, non l'orchestra della natura e il bramito della voluttà.

A questo convito di poesia e di gioia senza tempo, ci chiama il multanime e onnipotente Rubens, magnifico come un sole d'estate, ardente come un gio-

vane toro. Tutti i nostri pori si aprono nel possesso di tanta delizia. La vita fluisce tepida e dorata come un Gange, tra rive favolose. Pier Paolo sorride a Guglielmo re dei poeti. Le accuse pedantesche si spuntano come freccie contro la sua corazza d'oro. Gli appunti critici possono servire a spiegare la sua umanità, non a scalfire la sua radiosa grandezza.

XI

IL PITTORE DELL'EDEN

V'È nel cuore della Pinacoteca Ambrosiana una saletta in cui s'indugia più il fanciullino per mano del babbo che non il dotto e l'esteta. È la *saletta dei Brueghel.* Ci ho veduto estatici, davanti alle piccole tele screziate, operai, soldati, ragazzi. Un bimbetto settenne non sapeva scostarsi da un terribile *Inferno,* pieno di tenebre e di bagliori vermigli, con una fricassea di supplizi, di mostri e di diavoletti e con riflessi di bengala turbinanti sull'acqua cupa. Comprendo benissimo come un siderurgico perda volentieri un quarto d'ora davanti all'*Elemento del Fuoco,* quadretto epico in cui si vede in quanti modi travagliosi e sottili l'opera umana si addestri per dominare con l'elemento rosso e linguace il bruto metallo. Ecco le forge, le mole, i magli idraulici, le incudini, i mantici che soffiano il ruggente fiato scarlatto dalle nere fucine ove coboldi seminudi, dorati e ramati dal riflesso, tempestano coi martelli nella bufera delle scintille...

Quella collezione di piccoli capolavori, unica nel suo genere, rivela in tutte le sue forme il dono di

grazia e di abilità d'un artista alquanto dimenticato, che alleò ad una rara virtuosità tecnica un'immaginazione prodigiosamente vivace e un ardente sentimento d'adorazione per la bellezza della Natura.

Giovanni Brueghel, soprannominato il *Vecchio* (per non confonderlo col figlio Giovanni) e più noto col nomignolo *de Fleuveelen*, cioè il *Velluto* (forse perchè amava vestir di quella stoffa, forse invece pel caratteristico tono azzurrino che dava alle lontananze dei suoi paesaggi), nacque a Bruxelles nel 1568, dal grande pittore Pietro Brueghel, detto l'*Antico* o il *Rustico*, insuperabile cantore della vita agreste fiamminga e re dei paesisti della sua nazione. Non potè il padre, portentoso artista, instillargli l'amore per la pittura, se non con l'imperiosa voce del sangue, essendo morto un anno dopo la nascita del figlio. A Giovanni insegnò a intingere il pennellino di ciglia nelle coppette e a disegnare all'acquarello frutti e animali, la nonna materna Maria de Bessemers, che coltivava la miniatura. A quell'iniziazione deve certo in gran parte l'artista la sua fattura precisa e brillante, il suo talento rappresentativo e la sua frequente superficialità. Lo troviamo giovane nello studio d'un pittore ad Anversa, poi stabilito per qualche anno a Colonia. Nel 1593 varca le Alpi: eccolo a Venezia, poi a Roma, ove la sua stella propizia lo fa imbattere in quel fiore dei porporati che fu il Cardinal Federigo Borromeo. Fine amatore d'ogni

bellezza, il pio prelato s'innamorò dell'arte del Fiammingo, al punto da chiedergli di seguirlo nell'accolta di gentiluomini che intendeva condurre seco da Roma a Milano, ove si recava ad assumere la dignità arcivescovile. L'artista con gran gioia aderì all'invito amorevole del Cardinale, ma non appena giunse a Milano (1596), cominciò a pungergli il cuore una acuta nostalgia della patria. Quando trovò il coraggio per confessare al suo benefattore il desiderio che lo tormentava, si ebbe per risposta le parole più affettuose: partisse pure e tornasse alla sua patria lontana, a patto però di fare colà ricerca per il Cardinale di belle stampe e d'oggetti d'arte, e di spedirgli di continuo qualche quadretto saporito dei proprî. Non appena il Brueghel è giunto in Fiandra, si fa scrupolo di adempiere alle promesse e mette il proprio pennello a servizio del munifico Borromeo. Incomincia allora un nutrito carteggio fra il pittore e il Cardinale (1). Il primo tiene al corrente il secondo sull'andamento delle opere intraprese per lui; il porporato suggerisce gli argomenti e le allegorie, consiglia qualche particolare, qualche finezza umanistica. Il Brueghel scriveva le sue lettere in una lingua ostrogota e arabesca, condita d'ortografie mostruose, mescolata d'italiano, di lombardo, di spagnuolo e di latino macaronico. Eccovene un esempio:

« *Il quader de Vs. Ill.mo sta in bona termine, et*

(1) Vedi: Giovanni Crivelli, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo, o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana.* — Milano, 1868.

con grandismo diligenci et gusta mio attendo oigni giorni. Vs. Ill.mo credo per certo che io non habio mai fatto un quadro simili. Credo che serrano de fiori fatta grando comme il natural in nomre pieu d centi, il maigior parta tutti raro et belli. Fiori communo son lilia rosa garofli et violi: gli altri son s'tra ordinario, alcuni che non son più vista in questa paiesi... ».

Sembra un po' la lingua d'Arlecchino travestito da Turco o quella dell'Armeno di Goldoni: ma il buon Cardinale capiva lo stesso, crollava il capo e sorrideva davanti a quelle candide valanghe di strafalcioni e a quelle sincere proteste d'amore. Se non rispondeva in persona, attergava la lettera con brevi note pel suo segretario: « *Si risponda amorevolissimamente... Ricevuto il quadro: mandinsi i denari* ». A volte i denari, per cagioni amministrative o per intoppi nel lungo viaggio, tardavano a giungere, e il povero Brueghel scrive e sollecita e prega e risollecita... Nel settembre del 1621 (erano passati molti anni dalla separazione dell'artista dal Cardinale, e Brueghel ormai era celebre, pittore di corte dell'Arciduca Alberto e amico e collaboratore nientemeno che di Rubens), partecipava da Anversa a Ercole Bianchi, suo agente d'affari a Milano, d'avere spedito a Sua Eminenza l'*Elemento dell'Aria* e una Madonnina in un serto di fiori, commessigli da lui. Ma nel febbraio dell'anno seguente il pittore attendeva ancora il compenso: e sì che il Cardinale s'era affrettato ad accusar ricevuta delle due opere, lodandone la bellezza, aveva autorizzato la sua tesoreria

(Fot. Alinari)

PIETRO BRUEGHEL: la *Parabola dei ciechi* - Napoli, Museo Nazionale.

(*Fot. Anderson*)

RUBENS: l'*Adorazione dei Magi* - Madrid, Prado.

a pagare all'artista 300 scudi, mediante lettera di cambio, e gli aveva restituito liberalmente un rosario dai chicchi d'ambra che il pittore gli aveva spedito in dono mentre inviava i dipinti. Ma in Germania infuriava la guerra, e le comunicazioni erano interrotte. Nessuna notizia del povero « *girlando de fiori, gustoso per la diuina Madonne del Sig. Peitro Paolo Rubens, con le vagezze d'animaletti et oitcelli et molta gallanteria!* » Divorato dall'inquietudine, il Brueghel si decise ad interessare della cosa l'arciprete della cattedrale d'Anversa, Lorenzo Beyerlinck, che ne scrisse in latino al Cardinale. Nel luglio del 1622 finalmente l'artista potè attestare al suo protettore, per lettera, « *bacciandogli con tutto il cuore le mani* », che gli eran giunti i denari, la lettera di compiacimento del Cardinale, e due medaglie d'oro, una per lui, l'altra per Rubens, autore della famosa *Madonnina*, incorniciata dal Brueghel con una mirabile ghirlanda di fiori e di frutti. Anche Rubens rispose all'Arcivescovo (1), e in bello e buon italiano, aulico e un po' spagnolesco, com'era di prammatica:

Il Sig. Brueghel mi ha consigniato una medaglia d'oro col efigie di S. Carlo Borromeo da parte di V. S. Ill.ma, che stimo essere un fauor singolarissimo, non solo per il merito del presente ma ancora per uenirmi da V. S. Ill.ma di spontanea sua cortesia, senza alcun seruiçio mio precedente. La quale si è com-

(1) Rubens faceva spesso da segretario al Brueghel nel suo carteggio col Cardinale Federigo e con altre personalità.

piaccuta d'anticipare et obbligarmi con questo regalo alla perpetua sua seruitù. Perciò la supplico sia seruita di contarmi per l'auenire tra li suoi seruitori più affettionati benchè di minimo talento pur di prontezza e buona volunta tra megliori. Et con questo animo baccio a V. S. Illustr.ma le mani et con mille ringratiam.ti per il fauor da Lei riceuuto mi raccomando nella sua bona Gracia:

d'Anuersa alli 8 Giulio 1622

Di Vs. Illustr.ma et Riuerend.ma

Humilissimo seruitore

PIETRO PAOLO RUBENS

Il risultato dell'alleanza affettuosa fra il magnate e l'artista, fu il tesoro di quadri bruegheliani della Pinacoteca Ambrosiana, tesoro che, mentre alimenta la gloria del fecondo maestro fiammingo, aggiunge una fronda al lauro che consacra nel Cardinal Federico, insieme col pastore di Cristo, preclaro per devozione e per pietà, e con l'erudito disertissimo, l'esteta delicato, il raro intenditore d'arte.

Il Cardinale cominciò a radunare la Pinacoteca Ambrosiana, fin dall'aprile del 1618, a complemento dell'Accademia di Belle Arti da lui fondata in Milano, in aggiunta alla celebre Biblioteca. Più tardi ne descrisse i tesori nell'opera latina *Musaeum* (1625). Aperto a tutte le manifestazioni della bellezza, mentre proteggeva pittori pomposi come il Cerano e il Morazzone, esponenti dello spirito barocco che fremeva allora nell'aria, si godeva le miniature edeniche e tropicali del suo Brueghel, i suoi paesag-

gini azzurrognoli, a punta di pennello, e le sue scene sacre dalle mille figurine vivicolorite e anacronistiche. « *Pare,* scriveva di lui, *ch'egli abbia voluto passar tutti gli oggetti della Natura* ». Brueghel Velluto infatti sceglie gli argomenti che gli permettono di riprodurre, conserti in armoniose mostre o in cumuli pittoreschi, i prodotti più vaghi della natura e dell'arte. Egli è per eccellenza il pittore dell'Eden e dei bazar favolosi. I *Quattro Elementi,* suo tema preferito, che ha ripetuto cinque o sei volte, aprono i sensi al godimento di tutte le bellezze create da Dio nei regni dell'aria, della terra, dell'acqua e del fuoco. I *Cinque sensi* popolano logge e sale da palazzo incantato, di quadri, di statue, di ninnoli, di strumenti musicali, di stoffe preziose, di splendide frutta e di allettanti vivande. Nel suo *Paradiso terrestre* brulica, nelle penombre dorate d'un parco, la famiglia irrequieta, bizzarra e versicolore degli animali di tutte le latitudini. Il *Trionfo di Flora* fa ondulare sullo zaffiro diafano delle valli la marea iridescente e leggera delle corolle. La Vergine e S. Giuseppe sostano nei recessi boscosi d'un Egitto immaginario, che è lo stesso Eden abbagliante, tra il chimerico e il fiammingo, in cui Adamo ed Eva colgono da un albero popolato d'uccelli dalle penne di smeraldo e di rubino, la vermiglia mela del peccato.

Esaminato da un punto di vista critico, Brueghel Velluto ci appare un epigone di Rubens, anzi un piccolo Rubens che si aggira nell'orbita del grande. Ha lo stesso sorprendente senso naturalistico, lo stesso innato lirismo sensuale, la stessa immaginazione

splendida ed esteriore. In pari tempo si sforza d'imitarne l'eloquenza eroica e la feracità vertiginosa. Ma Rubens rimane allo zenit dell'*epos*, mentre Brueghel tende al *nadir* dell'ispirazione brillante e borghese; Rubens crea una dopo l'altra cento sinfonie eroiche o carnali, mentre Brueghel cola il suo iridato metallo nello stampo minuto del sonetto o tutt'al più dell'ode; Rubens, dotato d'una magica intuizione, giunge a rivelare col genio tutta l'anima della propria razza ed a renderla ideale e universale, mentre il *Velluto* consacra solo il genio irastico e sensuale di essa. Date queste affinità e queste differenze, si capisce benissimo come i due artisti andassero così d'accordo e collaborassero ad opere che dissimulano del tutto l'intervento di due intelligenze e di due pennelli. L'abbagliante *Tentazione di Adamo* del Musco dell'Aja, in cui le figure di Adamo e d'Eva sono di mano di Rubens, e il paesaggio e gli animali che lo popolano sono di Brueghel, dà un'assonanza perfetta di colore, di fresca gioia di vivere e di ridente fantasia. Altrettanto può dirsi per le *Tre Grazie* dell'Accademia di Vienna e per le due meravigliose *Madonne in una ghirlanda di fiori* della Pinacoteca di Monaco e del Prado, concezioni in cui brilla tanto l'arte costruttiva e sintetica del caposcuola d'Anversa, quanto la leggiadra virtù rappresentativa e decorativa del suo amico minore.

Si trovano opere di Brueghel Velluto in tutte le gallerie del mondo. Il facile maestro ha prodotto enormemente. Spesso le sue mani continuavano a

spander rose e frutti, senza che la sua immaginazione se ne preoccupasse. Quando Brueghel lavora di maniera, è noioso anzichenò: crea con fatua virtuosità e con un duro splendore senza riposi, congeste tavole di zoologia e campionari da fiorista, che dicono troppo agli occhi, e poco o nulla allo spirito. Nel paesaggio, è, per un trentennio, con Rubens e col Sieberechts, il maggior maestro delle Fiandre. Ma spesso lo travia una formula incresciosa che moltiplica le acidule tavolette scenografiche, conchiuse da un orizzonte dai toni di porcellana cerulea o di verderame. E sì che ha dipinto quei gioielli di poesia e di verità agreste che sono l'*Albergo di campagna*, di Monaco, e il *Carro dei contadini*, ripetuto con varianti a Torino e a Dresda!

Esaminiamo, per piacer nostro, alcune fra le sue opere più belle. Forse le migliori sono rimaste all'Ambrosiana. Colà possiamo contemplare, ancora riunite, quasi tutte le tavolette affascinanti che deliziarono gli occhi e il cuore del Cardinale, ambasciati da tante miserie viste e lenite.

Ecco anzi tutto i due *Elementi* superstiti: l'*Acqua* e il *Fuoco* (la *Terra* e l'*Aria* purtroppo esularono nel 1796 al Louvre). L'*Acqua* è una deliziosa *féérie*, il sogno di un mattino di primavera nel paese incantato della gioia e dell'innocenza. La linfa scoppia dai tronchi, freme e linguéggia nell'estuario verde dei rami, nella straripante marea delle erbe e delle canne, inondate da impetuosi ruscelli e da cascate che si scompongono sui rudi vomeri della roccia in liste argentine o in vitree polle. Nel mezzo della

scena siede un vecchio Iddio ignudo, personificazione retorica d'un fiume, e si appoggia ad un'enorme meleagrina dalla cui bocca turchiniccia e dentata zampilla un fiotto cristallino. Scodinzolanti nell'impeto della corrente contrastata, o nuotanti con lieto abbandono nell'acqua calma, o arenati, supini e boccheggianti sulla ghiaia, dati al sole i ventri d'argento e di perla o i fianchi di squamme acciaiate o purpuree, solleticati dalle antenne o dalle chele di tardi granchi e di gamberi dal passo obliquo, tutti i pesci del mare e dei fiumi, dalle forme più irte e mostruose alle più affusolate liscezze, bulicano, si torcono, guizzano, scattano, scorrono al richiamo irresistibile dell'elemento verdazzurro che nutre con un bacio di stille la felce e il giglio d'acqua e carreggia lo stupido cetaceo, che sorregge la variopinta anatra e satura il tubo plumbeo delle anguille e il rosario di vertebre perlate della cicala di mare. Uccelli acquatici dalle tinte meravigliose, fuggiti dalle foreste paludose del Brasile o dalle rive del Gange, erti su gambe sottili come fuscelli, s'aggirano gravemente, calpestando con zampe palmate di giallo o di rosa il marmo delle conchiglie e lo smalto ialino dei cefalopodi. Brueghel individua mirabilmente queste creature figlie dell'aria e dell'acqua, esprime la bonarietà fatua della gallinella, il sussiego goffo dell'anatra, la voracità del pellicano, l'irrequietezza dell'airone, l'immobilità ieratica dell'ibis, la buffa dignità del fenicottero. Nella plaga in cui il ruscello, formicolante di pesci come una tonnara, sfocia nelle pianure azzurre del mare, folleggia un

branco di balene. Nel cielo vaporoso che si apre in grotte di luce d'oro pallido, l'arcobaleno lancia il suo ponte esile come un nastro. Mentre i gabbiani battono il vuoto, un pesce-rondine, screziato come una farfalla, solca fulmineo l'aria in un guizzo che valica una valle. La sottile bruma cerulea trasfigura lontano, in una visione di sogno, un porto a cui sovrastano monti azzurrini, degradanti verso l'infinito.

Altro portento è il *Fuoco*, scenografia fantastica dai veementi contrasti di luce, in cui Brueghel si compiace di scoperchiare per un attimo la rombante e torrida caverna dei Cabiri e dei Telchini. La scena ha luogo in un paesaggio indescrivibile che ha della forra di montagne e dell'antro di streghe, della fiera di Sinigaglia e della Sodoma in fiamme. Il tempio della Sibilla di Tivoli ferve di sinistro bagliore sul colle che si profila incandescente sul turbinoso nembo degli incendi. In catacombe grommate di muffa e di fuliggine, omuncoli scamiciati e adusti si affaticano intorno ai magli, alle incudini, ai mantici e alle mole. Brueghel Velluto riprende il tema creato dal bizzarro Enrico de Bles, detto *Civetta*, nella famosa *Miniera del rame*, degli Uffizi, uno dei primi quadri dedicati alla rappresentazione d'un'industria. Ma l'arida visione realistica e didattica del maestro di Bouvignes, è sostituita dal gaio Brueghel con un decorativismo e una pittoricità ridente, che ci fanno credere che i suoi siderurgici simulino la fatica tra le pareti di tela dipinta d'un Mongibello da palcoscenico, solo per divertirci. Ed è per divertirci che, al di sopra d'una scheggiosa collina, tutta

selve, rocce e cascate, avvolta dall'orrore notturno, il nembo trascina demonietti alati e pipistrelli fra i turbini roggi e ranciati d'una bufera di fuoco, al cui passaggio crollano i templi e le case si volatilizzano in un ruggito di faville. Dio della distruzione e della guerra, il Fuoco è però patrono dell'agricoltura, dell'industria e dell'arte, quando l'uomo sa incatenarlo sotto i suoi lambicchi e nelle sue fucine. Quindi, mentre Sodoma avvampa, gli onesti artigiani fiamminghi ci presentano con giusto orgoglio, sparsi a terra o accumulati sopra rustiche mostre, i prodotti delle loro mani callose e abbruciacchiate. Ecco di qua cannoni e colubrine, armi e corazze, di là placide marre e falci dai riflessi di cielo. Ecco gioie e monili per far sorridere le donne, e coppe cesellate per bere in lieto simposio, e cristallami per imprigionare nella penombra dolce delle case il raggio furtivo del sole. Ecco armi ageminate e damaschine, a mucchio, pei galanti tornei, e utensili umili e preziosi, e campane sonore che annunceranno la gioia e la morte, e monete che stimoleranno il genio e la gloria e susciteranno il delitto; e storte e lambicchi che esaleranno la larva frenetica del silfo o essuderanno larghe gocciole d'oro; e dimessi barattoli e alberelle in cui la massaia d'Anversa suggellerà per l'invernata la ghiotta conserva di prugne, o il maestro apoticario chiuderà il farmaco velenoso e benefico. I prodotti infiniti dell'officina di Vulcano straripano in emporii scintillanti che disgradererebbero i mercati di Trebisonda e di Bagdad. E questi oggetti sono dipinti da Brueghel in una luce dorata,

dai riflessi verdi, con un sentimento e con una freschezza, e composti con un'armonia ed una grazia da far ristare attoniti tanto il contadino calato a Milano a cogliere stupori, quanto il dotto che reca da Berlino o da Londra il micrometro ufficiale per misurare la bellezza.

Viene poi, sempre nell'eremo dell'Ambrosiana, il *Daniele nella fossa dei leoni* (1610): un altro capolavoro. Una caverna si spalanca sotto un ciglione da cui s'affaccia a guardare in basso una folla variopinta di magnati, di militi e di popolo. Vestito d'azzurro e di rosso, il giovane Davide mira certo a edificarci col suo atteggiamento tranquillo di preghiera, circondato com'è da una frotta di leoni, tigri, pantere e iene: ma attrae piuttosto la nostra attenzione col suo valore di macchietta freschissima, collocata a proposito nel tono generale bruno, dorato e verdastro. Le belve si comportano con tutti i riguardi prescritti dal programma della Bibbia. Qualcuna dorme acciambellata; altre si aggirano evasivamente o ringhiano per la platea. Alcune lottano furiose, ma per gioco, e si atterrano e rotolano come gatti. Al disopra di quel pauroso covo disseminato d'ossami, la folta fila degli spettatori, vestiti d'ogni più gaio colore, traccia come un vivido arcobaleno. E dietro, dilaga cerulea, sotto un ceruleo cielo, una valle con boschi e città sulle rive d'un fiume serpeggiante, tra due quinte d'alture selvose. Brueghel trova ancora modo d'introdurre agevolmente, nello sfondo, figure di cavalieri e uno sfarzoso palazzo dal piazzale adorno d'una fontana barocca.

Questa descrizione farà supporre che il quadro abbia le dimensioni a un di presso dell'*Ecce Homo* di Tiziano o del *Miracolo di S. Marco* del Tintoretto, dato che contiene più di cento figure e un vasto paesaggio: ma si accontenta d'essere realizzato con squisita perfezione, sopra una tavoletta di rame alta 28 cm. e larga 38! Non vi sono all'Ambrosiana altri quadri di Brueghel che reggano al confronto con l'*Aria*, col *Fuoco* e col *Daniele*, se ne togli una tenerissima Madonnetta ovale, miniata — è la parola — da Rubens e cinta di fiori dal maestro degli *Elementi*. Qui Rubens, da gigante, si fa verginella, da quercia filo d'erba: e trova impasti violacei e azzurri pieni di dolcezza, ed espressioni che hanno il languore aristocratico d'un Carlo Dolci o d'un Maratta. Intorno splende il serto di fiori, dipinto con una lievità indicibile da Brueghel, che vi precorre e vince il divino De Heem, nella grazia cromatica e nell'umido splendore delle corolle, e nel gentil gioco di mosche e insettucci che sembrano far brusire il fragile trofeo floreale.

L'elogio dovrebbe anche intensificarsi per celebrare degnamente un'altra meraviglia, rapita all'Ambrosiana, come l'*Aria* e la *Terra*: la *Ghirlanda*, proprio quella Madonnina preziosa, di mano di Rubens, che procurò tante ansie al povero Brueghel! Egli la incastonò come una gemma in una smagliante corona di fiori e di frutti, popolata capricciosamente d'uccellini, di scoiattoli, di ghiri e di farfalle. Quel quadretto pieno di segreti deliziosi, che fa la gioia dei piccoli e dei grandi, era così caro al

Cardinale, che egli, invece di metterlo nella Pinacoteca, se lo tenne in casa, per goderselo da sè, per pregare la Vergine dedicandole mentalmente quei fiori gocciati di rugiada, dipinti col fiato. Anche la *Ghirlanda* esulò a Parigi nel 1796; poi forse fu rubata dal Louvre e, dopo peregrinazioni varie, entrò a far parte della collezione del re di Spagna, Carlo II, d'onde passò al Prado di Madrid, ov'è rimasta (1).

Nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, Brueghel Velluto ci attende con due tavole di perfetta conservazione e di rara bellezza, che ci dànno l'occasione di assaporare ancora una volta la sua pittura dei momenti di grazia, quella bella e inebriante pittura, fresca come un mazzo di fiori, solida come smalto, succosa e lieta, con certi rossi che sfavillano, dei blu che hanno l'acqua magica del turchese, e dei verdi sfolgoranti che sembrano umidi di linfa e imbevuti di clorofilla. L'*Entrata degli animali nell'arca* è pregevole soprattutto per il movimento e per l'ingegnosità della composizione che rende senza secchezza enumerativa il corteo versicolore delle creature viventi, verso il primordiale naviglio. Ma di ben altra poesia freme l'ecloga che la fronteggia: *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*. In un angolo di foresta vergine baciato da una luce d'oro verdognolo, fiere,

(1) Sac. Achille Ratti (ora Sommo Pontefice col nome di Pio XI): *L'odissea d'un bellissimo Brueghel-Rubens, già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano*. — A cura della *Rassegna d'Arte* (ed. Alfieri e Lacroix). — Fascicolo del gennaio 1910, dedicato al III Centenario della Biblioteca Ambrosiana.

uccelli e animali domestici si trastullano a coppie, nella deliziosa promiscuità dei primi giorni del mondo, fra gli alberi fronzuti e carichi di frutti purpurei, e i rosai torrenziali che dischiudono le loro opache pareti sulle profondità d'una sterminata pianura, morente in un delicatissimo accordo azzurrino, sotto un cielo lavato. L'esecuzione, stupenda in ogni particolare, e strenua nel seguire i funambolismi della sbrigliata fantasia, diviene trascendente nell'angolo superiore destro del quadro, in cui Brueghel, lavorando a punta di pennello, profila senza contrasto di sorta, sul cielo d'un azzurro tersissimo, un ramo carico d'uccelli variopinti: fantasia cromatica che vince gli ardimenti dei più agili pittori giapponesi.

Chi ha conosciuto Brueghel all'Ambrosiana, lo rivede volentieri ma senza grandi sorprese nei delicati paesaggi e nelle gustose sagre della Pinacoteca di Torino, e nelle ripetizioni dei *Quattro Elementi* degli Uffizi e della Galleria Doria di Roma. Il Louvre ci offre nell'*Aria* e nella *Terra* i degni *pendants* di quei due capolavori essenziali che sono l'*Acqua* e il *Fuoco* dell'Ambrosiana, mentre ci rivela nella *Battaglia d'Arbella* un Brueghel pittore-storico di poca consistenza. Nel Museo di Carlsruhe, la *Tentazione di S. Antonio,* piena di bizzarria pettinata, e ben lontana dalle irruenti e selvagge teratologie di Brueghel l'Antico, preludia alle maliziose burlette a colori che David Teniers dipingerà con agile pennello per i signori e pei borghesi, non già pei contadini creduli e fantasiosi. A Dresda il Velluto dilaga in 33 quadri; a Monaco in 41: tutti eccellenti di fat-

tura, alcuni squisiti anche d'ispirazione, ma affaticanti nell'insieme per lo splendore troppo vitreo dei colori. Al Prado è la più ricca mostra di opere dell'infaticabile maestro, il quale, se vivesse oggi, vedrebbe con qualche stupore raccolta nella grande Galleria madrilena la cinquantina d'opere che eseguì ad Anversa per gli Arciduchi Alberto e Isabella, di cui era, con Rubens, il pittore ufficiale: prima di tutto, due versioni degli immancabili *Elementi*, particolarmente sobrie e leggiadre, e due dei *Cinque sensi*, altra serie allegorica cara ai pittori fiamminghi e che suggerì capolavori anche a Davide Teniers e al Molenaer. I *Cinque sensi* del Prado, nella redazione più vasta in cinque tavole, sono forse le opere più opulente di Brueghel Velluto. Sinfonie visive, olfattive e sonore nello stesso tempo, trasportano i sensi in un'atmosfera di gioiosa iperestesia. Un mago invisibile suscita in sale suntuose o in logge aperte su parchi dalle trasparenze smeraldine, tutti gl'incantesimi della bellezza e della carnalità. L'*Udito* circonda un'ignuda di Rubens, che canta accompagnandosi sulla tiorba, di strumenti musicali, d'uccelli canori e di tinnuli orologi a cariglione; la *Vista* segrega la bella discinta in una galleria di quadri e di scolture, ove si rivedono con stupore, riprodotti con pennello infallibile, in dimensioni microscopiche, quadri di Rubens e del Velluto stesso; il *Tatto* ci mostra Venere che bacia e accarezza Cupìdo nella penombra segreta d'un'armeria in cui giacciono a mucchio le rutilanti spoglie della guerra — corazze ageminate, morioni, archibugi e bale-

stre — rese inutili dalla vittoria sorridente dell'Amore; il *Gusto* accatasta valanghe di selvaggina, di frutti, di pesci e di vivande, in una loggia addobbata di quadri conviviali e di vasi di cristallo muranese, ove un satiro lascivo dalla grinta invermigliata, mesce vino e prurigine ad una formosa donna, seduta davanti ad una tavola imbandita; e l'*Odorato* sommerge la lattea Venere fiamminga, illanguidita dai buffi nettarei delle rose, nell'ondata fremente dei fiori, mentre sul limitare d'un parco da fiaba, penetrato d'oro dal sole d'un radioso mattino, una coppia di pavoni gruga d'amore.

Giovanni Brueghel è figlio di Pietro, del supremo pittore della georgica fiamminga. Ma non gli rassomiglia punto. Il genitore è altrettanto potente e rude, quanto il figlio è femineo e raffinato. C'immaginiamo benissimo Brueghel il Rustico che, travestito da contadino, assiste alle nozze del villaggio e offre doni come gli altri convitati — un bel paio di zoccoli dipinti o una berretta di maglia — facendosi passare per un parente d'uno degli sposi. Ma il Velluto non possiamo pensarlo che in città, in un ambiente d'eleganza spagnuola, fra cortigiani e artisti di grido. Il Rustico se la gode a narrar storie di streghe e di fantasmi ai buoni tangheri adunati a veglia; il Velluto è membro onorario della camera di retorica « la Violetta », e ascolta con sussiego i declamatori di poesie altisonanti, in cui si parla di Latona e di

Arpocrate ad ogni pie' sospinto. Nella casa del maestro della *Parabola dei ciechi* si vive alla buona, si beve al boccale e si mangia alla fiamminga; la casa del pittore dei *Cinque sensi*, è invece la dimora tipica del borghese-signore d'Anversa, che copia volentieri le usanze ricercate della corte, sebbene l'innato amore per il lieto vivere non gli permetta di sacrificare del tutto la baldoria lecita e onesta.

Il vecchio Brueghel scende in Italia — la sirena che incantava e pietrificava tutti gli artisti di Fiandra e non di Fiandra — e torna tosto ad Anversa senza rimpianto, più fiammingo di prima, con nella scarsella due o tre disegni di montagne del Cadore o del Tirolo e qualche schizzo di romei cuciti di nicchi o di cavalli incampanellati. Brueghel Velluto, in Italia ci fa fortuna: se non fosse del mal del paese, ci vivrebbe di tutto cuore, allettato dai fascini di quella natura deliziosa, stregato dalle lusinghe di quella vita leggera e sensuale. Nella sua arte sentiamo una delicatezza, un umanesimo, una pomposità che il Belgio, semplice e schietto, non gli avrebbe mai ispirati. Nel 1609, ad Anversa, viene nominato decano della società dei Romanisti: suo padre avrebbe certo declinato quell'onore, o ne avrebbe riso di gusto nella bella barba nera!... E la loro arte differisce radicalmente, come differivano le anime: Brueghel padre, tutto osservazione e ricerca, in continuo superamento, in perpetua effervescenza creativa, Brueghel figlio, pago di due o tre schemi felici e brillanti, nei quali non cesserà di versare lo smalto ridente dei suoi colori; Brueghel padre, dalla satira

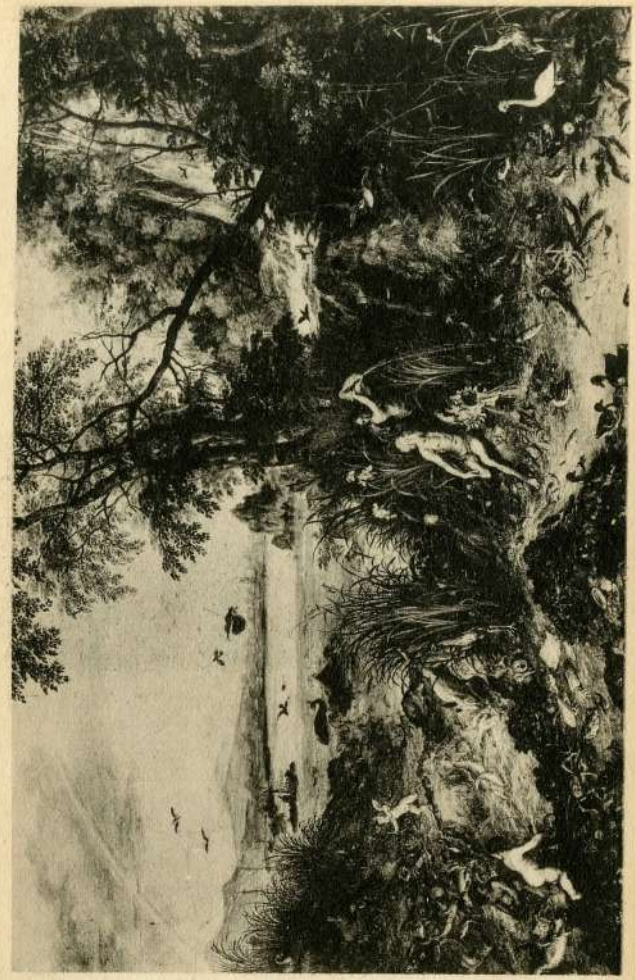
gagliarda e dal realismo spesso tragico e fosco — Brueghel figlio, nato per esprimere una sensualità infantilmente ignara di dramma e di pensiero; Brueghel padre, maestro supremo d'analisi interiore e di sintesi psicologica e costruttiva — Brueghel figlio, squisito e frondoso descrittore degli splendori epidermici della Natura, catalogatore commosso e sfarzoso dei tesori fragili dell'Immaginazione. Tra la *Parabola dei ciechi* e l'*Odorato*, ci corre la stessa distanza formidabile che isola un episodio dantesco da una descrizione d'Edmund Spenser o delle *Mille e una notte*.

In due cose troviamo invece affini i due artisti: nell'applicazione alacre che produce la tecnica perfetta, e nella scrupolosa moralità. Se Brueghel il Rustico, per potenza di genio, sale senza confronto più in alto di suo figlio, ed attua la granitica universalità del suo stile, il metodo è uno per entrambi: la dedizione di sè stessi, sviscerata, eroica, alla disciplina monacale dell'Arte. Il primo Brueghel riuscirà con la sua energia da titano e con la sua sincerità omerica, a salvare la grande pittura, minacciata dall'italianismo falso dei Romanisti, mentre il secondo si accontenterà di dire l'ultima parola, e la più eloquente e la più poetica, nella tradizione di quell'arte minore e gloriosa, in cui la pittura fiamminga affonda le sue radici: la miniatura.

Quanto a moralità, ho già parlato di Brueghel l'Antico. Per Giovanni basti la bella lode che ne scrisse il Wauters, e che è l'epigrafe ideale d'un artista: « Vi sono poche vite più degne e meglio occu-

(*Fot. Hanfstaengl*)

RUBENS: il *Ratto delle figlie di Leucippe.*
Monaco, Pinacoteca Antica.



BRUEGHEL VELLUTO: l'*Elemento dell'Acqua* - Milano, Ambrosiana. (*Fot. Brogi*)

pate di quella di Brueghel Velluto. Dotato di tutte le qualità che fanno l'uomo d'ingegno e l'uomo dabbene, il destino non cessò di dispensargli i suoi favori con una costante prodigalità. Tra i suoi confratelli non ebbe che amici ».

Non sarà facile sorprendere Brueghel Velluto nel suo studio, vedere come vive e come lavora. Sempre intento a descrivere l'età dell'oro o le isole Bermude, egli non ha mai pensato a lasciarci un ritrattino di sè e dei suoi cari, o a rappresentare l'interno della propria abitazione. E sì che di case, con la bacchetta magica, ne ha aperte tante! Ma, piuttosto che case, erano musei o castelli incantati, e le loro logge di marmo e le loro finestre istoriate non guardavano nei vicoli o nelle piazze d'Anversa, odoranti della pece dei raddobbi, ma permettevano a Venere e a Pomona di respirare l'aroma voluttuoso dei parchi tropicali. Converrà dunque circondare l'artista con l'atmosfera cittadina e familiare che i quadri realistici dell'epoca esprimono con diligente documentazione.

La casa di Brueghel ad Anversa, nella Nuova-strada-lunga, era una bella abitazione ariosa, dalla facciata a musaico di mattone e di pietra azzurra, con quattro file di finestre a vetri quadrettati, fitte come i palchetti d'un teatro, e con un'alta cuspide frastagliata a capriccio e fiancheggiata da aguzzi obelischi di pietra. Quando sfilavano le processioni intermi-

nabili, veri fiumi variopinti, il proprietario faceva addobbare la facciata con tappeti e arazzi, con quadri pii e torchi accesi, ed aveva cura di far giuncare il lastrico di frasche e di fiori raccolti nel giardinetto. Di dentro, la casa era una successione di stanzine da bambola e di cameroni sterminati, d'una altezza e d'una cubatura da mettere i brividi addosso a un impresario di riscaldamento a *forfait*. Ma Dio vegliava allora sul buon popolo fiammingo, e se gli inverni gelavano quasi di continuo la Schelda, la legna era sovrabbondante e le fiamme divampavano tanto nei focolari plebei quanto nei camini patronali, alti e profondi come cappelle. Amo pensare Brueghel Velluto (siamo nel 1620) che esce un po' freddoloso dal suo studio, e viene a scaldarsi coi suoi figli nel tinello spazioso, accanto al camino custodito da due mori di marmo nero. È una giornata di sole, ma l'aria frizza crudelmente: e l'artista, stanco di maneggiare pennelli e appoggiatoi, sente un acuto bisogno di appallottolare un po' vicino al fuoco il suo Ambrogio, il penultimo rampollo che ha quattro anni e che prova già un gusto matto a impiastricciarsi le manine con la tavolozza paterna. Brueghel ha passata la cinquantina: è un bel fardelletto da portare, ma lo regge con disinvoltura. Vestito di velluto nero, secondo la moda spagnoleggiante, è uno dei tanti borghesi in gorgiera, pizzuti e decorosi, di cui la pittura fiamminga ci ha serbate le sembianze. Sembra sfuggito ad una tela di Cornelio de Vos, che rispecchia nella probità della fattura la probità del modello. I suoi occhi sono ridenti e dolci. Come po-

trebbe sentirsi crucciato un artista che ha tutto: il genio, la fama, il denaro, la protezione e l'amore dei prìncipi, una famiglia numerosa, sana e bella? Guardateli i suoi figliuoli, mentre gli si arrampicano sulle ginocchia o disputano il posto, sopra uno sgabello, ad un'enorme gatto flemmatico e tenace! L'ultimo regalo della cicogna (non riesco a saperne il nome) è il poppante classico che non ha ancora voce in capitolo se non per strillare. Fra poco, farà la sua entrata sulle braccia della mamma. Ambrogio è un bambolotto più largo che lungo, con la faccia tonda come una mela e col cercine provvidenzialmente piantato sulla testolina bionda, per ovviare alle conseguenze dei frequenti capitomboli. Per ora è solo un modello interessante per un buon pittore di bambini, che gli sarà grato d'essere sorprendentemente paffuto e burroso e di addentare con tanto accanimento una chicca: ma col tempo diverrà anche lui un pittore e minierà a perfezione fiori e frutti. Caterina è una biondina di otto anni, grassottella, infagottata in un abito da donna col vitino corto e la sottana a vaso di fiori capovolto, che nasconde gelosamente i piedini. Ha la cuffietta sui riccioli, al collo una lattuga liscia di merletto e una croce di smalto, e ai polsi certi braccialetti a palline alternate bianche e rosa, che le devono piacere molto, perchè se li guarda di continuo con quegli occhietti un po' freddi da massaia in erba. Benchè non sia ancora il caso di parlare di nozze, vi posso assicurare che un giorno andrà sposa ad un galantuomo: Giambattista Borrekens, ben inteso, pittore anche

lui... La terza è Maria, assente con la sorella maggiore Pasqualina. Fate conto che rassomigli molto a Caterina, con un anno di più. Segue Annetta, una bella e mite creatura decenne, vestita come le sorelle, ma resa un po' meno tozza dal sottanone, intorno a cui il sarto è stato meno prodigo di pieghe e di sovrapposte. Guardatela bene ora, mentre divide tra i fratellini voraci una fetta di torta, con manine sagge da mamma: pensate che quella pallidina già quasi elegante, sposerà Davide Teniers, il grande pittore, il futuro protetto dell'arciduca Leopoldo Guglielmo e il Signore delle Tre torri! Le nozze saranno celebrate il 22 luglio 1637, cioè dodici anni dopo la morte del babbo, quando Annetta ne avrà ventisette. Ed è proprio in questa casa che verranno ad abitare gli sposi felici: cosicchè dallo studio di Brueghel continuerà a spandere sorrisi e fiori la Musa della pittura. La bambina appena più grande che si curva spesso ad attizzare il fuoco, è Isabella: non avrà vita lunga, poverina! La stessa sorte è riservata a Pietro, il monello prediletto di papà, che sta giocando con tutto l'ardore dei suoi dodici anni, con una vispa bertuccia. Peccato che non possiamo fare la conoscenza con la figlia maggiore, Pasqualina, che è alle funzioni a S. Andrea, con la sorella Maria! Sull'orizzonte di quella pudica damigella fiamminga vedo pure fiori d'arancio, intrecciati ad una tavolozza...

Ora fra i personaggi che vi ho presentati è scoppiata una gran baruffa. Ambrogino è caduto e leva acuti strilli; Caterina cerca di consolarlo e pesta

una zampina al gatto che protesta con una brusca cacofonia. Tra le grida acute delle bimbe, la scimmietta è saltata sul lustro di rame appeso al soffitto, e si abbandona alle gioie dell'altalena. Brueghel propone una partita a cavalluccio al pupo che non vuol carezze per tacere, ma una grossa pasta col miele. Mentre l'orologio a pendolo, appeso proprio sotto il ritratto un po' ispido del nonno, il grande Brueghel, batte tre colpi squillanti per avvertire che fra un'ora il sole comincerà a diventar giallo, poi rosso come il riflesso d'un fuoco, entra senza far rumore Madama Brueghel... Oh, la seconda moglie di Brueghel la vedete senza che ve la descriva! Suo marito ha ritratta la prima in mezzo ai due suoi bimbi (Giovanni e Pasqualina, quando avevano una decina d'anni) nella turba di figurine con cui ha animato un *interno di cattedrale* dello Steenwick, all'Ambrosiana. Anche la mamma di Pietro e dei successivi rampolli, sposata da Brueghel nel 1605, è un tipo quintessenziale: la madre di famiglia fiamminga. Van Dyck, Cornelio De Vos, Rubens stesso ne hanno cantate le lodi coi colori dolci e austeri. Ingrandite Isabella e Annetta (la signora Brueghel, non ostante la sua floridezza matronale, è ancora giovane, ha quindici anni meno del marito), e dal placido volto, bianco come neve, togliete l'espressione vaga e irrequieta dell'infanzia; animate quei lineamenti con una bonarietà premurosa e con un sorriso materno. Tale è nel volto Caterina Brueghel, nata Van Marienburg. Quanto all'abito, la solita lattuga nivea con le piegoline a *S*, il busto corto di velluto cremisi con la piastra di

broccato dura come una corazza, i manichini di trina e il sottanone a tre strati di pieghe: proprio come le sue bimbe. Intanto è entrato anche il figlio maggiore, Giovanni, uno spilungone diciannovenne, che torna da una seduta della Camera di retorica. Era, come sapete, qualcosa tra l'accademia, il teatro e la sala da bere e da fumare. È vestito con ricercatezza anche lui, come il padre. Brueghel vorrebbe farne un eccellente pittore, ma il ragazzo tende a svagarsi, e se non abbandonerà mai i pennelli, si accontenterà per tutta la vita d'imitare con amabilità la maniera del genitore. L'intervento della mamma, che porta in collo l'ultimo nato e che riserva al marito nuove feste battesimali, placa Ambrogino e permette a Brueghel di godersi in santa pace i suoi figli, il sole declinante e il fuoco che scroscia mentre divora i grossi ceppi. La lieta conversazione familiare è interrotta dall'arrivo d'una soda e taurina servente — in Jordaens in carne e senza apparenza d'ossa — la quale annunzia al padron di casa una visita: « Il signor Paolo l'attende nello studio ». Sapete chi è il signor Paolo? Il migliore amico di quella brava gente, un pittore e un gentiluomo che vale tant'oro quanto pesa. Si parlerà di lui per molto tempo su questa terra. Si chiama Rubens.

Com'è simpatica la casa di Brueghel! Simpatica pei grandi e pei piccini! Prima di tutto è bella e ricca: un vero museo! Contiene tesori d'arte, curiosità d'ogni genere, bestie e rarità esotiche. E capite il perchè di quell'accumulamento: Brueghel ha bisogno di aver sottomano un finimondo di cose per

popolare i suoi quadri, straripanti di accessori: arazzi, marmi, cristalli, conchiglie preziose, quadri, gingilli, oreficerie, ceramiche. Ai pezzi di forza provvedono le collezioni sontuose dell'Arciduca e il museo dell'amico Rubens. Al *bric-à-brac* minuto ci pensano i rivenduglioli ebrei che annusano un Tiziano in un sovrapporta e arraffano via per pochi soldi, dagli incanti, una statuina di bronzo o una coppa di Murano. Per i fiori e per le piante, il giardinetto e la serra di casa forniscono al pittore quanto possono: ma Anversa possiede già un orto botanico pieno di rarità, e poi Brueghel ricorda sempre la dolce Italia lontana, dove c'è dovizia di *lilia rosa garofli et violi*... A Roma egli ha disegnato tutte le varietà che ha viste, e le ha acquerellate con scrupolosa cura, per portare via, nei paesi della bruma, un po' del sorriso di quella terra fiorita, che insinuerà tante volte i suoi tepori e i suoi profumi nei giardini e nei paradisi irreali, sognati dall'artista... Gli animali li trova un po' dappertutto. La sua uccelliera contiene pappagalli e galline siamesi. Spesso i rami del giardinetto piegano sotto il molle peso dell'imperiale paone o del fagiano squamato d'oro. Il porto d'Anversa gli dà i membruti cavalli pezzati, la pescheria il popolo iridato e glutinoso delle acque; lo sterminato pianoro fiammingo, i vitelli cozzanti e le placide mucche, il cui zoccolo si arrossa della gleba arata dai pazienti *rustres* che suo padre, il grande Brueghel l'Antico, amava. Le fiere e le bestie selvagge si fanno sospirare alquanto: ma c'è rimedio anche a ciò. Giovanni non si lascia mai sfug-

gire l'occasione di disegnare dal vero gli orsi e le scimmie che i cantambanchi fanno girare per la Fiandra dall'avida curiosità. E poi, dacchè l'Arciduca Alberto lo predilige, il serraglio di quel principe a Bruxelles gli è aperto: e leoni, pantere, linci, serpenti e tartarughe fanno a gara per esser ritratte dal pittore di corte, per figurare nel corpo di ballo delle lussureggianti fiabe edeniche. Più volte Brueghel ha dovuto portare in quell'Eldorado dai tanfi selvaggi, la sua famiglia. I piccini pestavano i piedi, al pensiero che il babbo andasse da solo a far visita al leone o all'uccello di paradiso... E il Maestro dovette caricare tutta la tribù sopra un carrozzone cigolante e proclive a impantanarsi, che allora faceva il servizio da Anversa a Bruxelles in cinque ore, e che stava ai treni direttissimi odierni, press'a poco come la pittura odierna sta ai quadri di Rubens e di Brueghel...

E quanta gente in quella casa! Ci bazzicano tutti i pittori d'Anversa, che è come dire le persone più gioviali e amabili del mondo. Alcuni sono già carichi di gloria, ma portano l'incomodo fardello senza il minimo sussiego, aiutandosi nella fatica con liete canzoni e cori e con bevute badiali all'uso fiammingo. Senza contare Rubens che è il sole di quella nebulosa, collaborano con Brueghel Sebastiano Vrancx, Josse de Momper, il delicato Van Balen, Francesco Francken, Pietro Neefs, ecc. ecc., incapaci di dare una pennellata che sia sbadata o retorica nelle loro bambocciate, nei loro *interni* e nei loro paesaggi, ma capacissimi di giocare al guancialino d'oro con

Ambrogio e con Annetta, o di fare il ritratto fedele al micio di casa. Una folla d'allievi poi si esercita nello studio di Giovanni. Alcuni di quei ragazzi diventeranno solo buoni pratici; altri conosceranno invece la gloria, i suoi triboli e i suoi sorrisi. Tale per esempio Daniele Seghers, che diverrà un portentoso pittore di ghirlande di fiori. La linfa che il grande genitore di Brueghel Velluto ha iniettato nelle vene dell'autore degli *Elementi*, è così gagliarda che tutti i rampolli della ferace famiglia gemono l'uligine della pittura. Dei numerosi figli di Giovanni, ho già detto che Giovanni II e Ambrogio dipingeranno con abilità e fortuna; i suoi otto nipoti nascono tutti col grillo dei colori nel cervello, e fra essi si lodano maestri fioristi come Abramo e Giambattista Brueghel. Anche i quattro pronipoti del Velluto arderanno la loro candelina davanti all'altare di S. Luca.

Il tepore d'anima e la prosperità che regnavano nella bella casa della Nuova-strada-lunga d'Anversa nell'ora che abbiamo scelta per sorprendere Brueghel presso il suo focolare, disgraziatamente non durarono a lungo. Nell'aprile del 1622, cioè circa tre anni dopo, Lorenzo Beyerlinck, arciprete della Cattedrale d'Anversa, mentre scriveva in latino al Cardinal Federigo, manifestandogli le inquietudini del pittore sulla dubbia sorte dell'*Elemento dell'Aria* e della *Ghirlanda*, aggiungeva alla commissione que-

ste dolorose parole: « Mi fa davvero compassione la sorte di quell'ottimo e integerrimo uomo, che quest'anno ebbe a sopportare le tempeste d'una fortuna proprio matrigna: e ciò per la morte del serenissimo Princìpe nostro (l'Arciduca Alberto) del quale egli godeva i continui favori: come ancora per le frodi di certi mercanti, in mano ai quali aveva collocata, può dirsi, tutta la sua sostanza, che ormai crescendogli gli anni, avrebbe potuto bastare a sostenere la moglie e ad allevare ben otto figli ». Per alleggerire la famiglia, il povero Brueghel pensò a mandare in Italia il suo figlio maggiore Giovanni. E lo mandò infatti, aggregandolo ad uno di quei capannelli di giovani di buona gamba che venivano ogni anno ad accrescere i floridi e turbolenti *schildersbent,* o confraternite d'artisti fiamminghi e olandesi, delle maggiori città nostre. Il giovinotto fece prima una sosta presso il Cardinal Federigo, che lo accolse con la consueta amorevolezza e pensava di mandarlo a sue spese a studiare la pittura a Roma, secondo l'ardente desiderio del padre. Ma poi, eccoti che il farfallone spicca un volo improvviso da Milano a Genova, per mare, sino a Palermo. Poi, dopo una malattia procuratagli dagli eccessivi calori siculi, lo vedi di nuovo correre l'Italia in lungo e in largo, senza meta nè scopo, finchè ripassa per Milano, vi fa reverenza al Cardinale e, attraverso alla Francia, torna ad Anversa senza aver nulla conchiuso. Ad Anversa lo aspettava una realtà ferale. Suo padre e tre suoi fratelli erano morti d'infezione intestinale, nello spazio di venti giorni. Al giovane non rimase che

prostrarsi a pregare sulle quattro fosse ancora fresche.

Dalla desolata casa paterna, egli scriveva al Cardinal Borromeo, il 22 agosto 1625, queste parole, commoventi nella loro grottesca veste italiana: « *La sua morte fu pianguto de tutte la città d'Anversa, et fu una cossa pietosa a li sue esequie, portar primo el padre, e appresso tre figlioli, el primo che aui nome Pietro, Isabella, et Maria, in vna eta d. 17, 16, 14 anni, che andauano accompaniaer el padre fin in terra, et in paradiso...* ».

Così nella casa serena della Nuova-strada-lunga, il destino crudele con un beffardo atto di rappresaglia, rovesciava dai cavalletti le sorridenti apoteosi della gioia e della vita, create dai pennelli incantati di Brueghel Velluto, e ripristinava di colpo, in tutto il suo spavento, la visione che il vecchio Brueghel aveva fissata in un quadro terrifico e fatalisticamente sereno: il Trionfo della Morte.

XII

MENDICHI DI LORENA E MASCHERE D'ITALIA

LE STAMPE DEL CALLOT

UN universo in una gocciola d'acqua, una commedia umana incisa invece che scritta, una *imago mundi* completa, in cui v'è posto per il microbo e per il gigante, per il santo e la strega, per la grazia e l'orrore, per la pietà e lo scherno, per gli angeli e per i mostri, per la vita frenetica e per la morte pietrificata.

Tale è l'opera di Giacomo Callot, incisore lorenese. Non lasciò che stampe e disegni: ma col bianco della carta e col nero tratto dell'acquaforte rese l'effuso trionfo della luce e le sornione fantasie dell'ombra, lo sfavillio dei rasi e dei pizzi della nobilea lorenese o fiorentina nel simmetrico labirinto dei *parterre* principeschi, e la sorda macchia dei pezzenti sul verde del prato o sul grigio della landa, il brulichio della folla come una danza d'atomi in un raggio, e il fremito dell'atmosfera nelle limpide lontananze del giorno fiorentino.

La biografia di Callot è povera d'avvenimenti

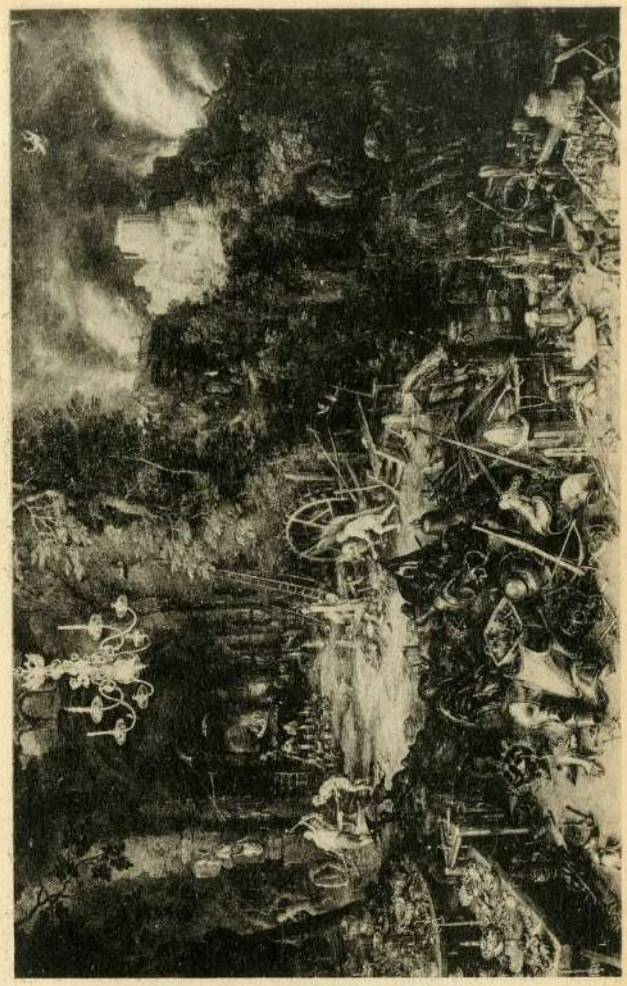
drammatici. Un sottile viticcio di leggenda abbelliva un giorno quel tronco un po' asciutto, dal quale sbocciarono tanti fiori. Nato a Nancy nel 1592 da Giovanni Callot, araldo d'armi del duca Carlo III di Lorena e pittore di stemmi a suo servizio, il futuro grande incisore si sentiva così poco attratto dalla carriera ecclesiastica a cui lo destinava la famiglia, da scappar di casa a quattordici anni, con l'intento di raggiungere Roma, ove splendeva per il suo spirito esaltato il miraggio della bellezza e della gloria. Dopo due tentativi rintuzzati dai parenti, egli riesce alfine (1608) a stabilirsi nella Città eterna, ove il Caravaggio, Annibale Carracci e il giovane Rubens creavano l'arte nuova, mentre il Tempesta e il Roncalli sfogavano il loro estro volgare. Callot si allogò come aiutante e galoppino nello studio dell'incisore francese Thomassin, e vi rimase due anni e mezzo, imparandovi il grosso dell'arte. Nel 1612 lo troviamo a Firenze. Il pittor decadente Poccetti e Giulio Parigi perfezionano il suo istinto plastico; il duca Cosimo II se lo accaparra come incisore ufficiale delle cerimonie e delle feste della corte e della città. Ma, morto quel principe (1621) e subentrata l'avara e bigotta Cristina di Lorena, l'artista che aveva già dati al mondo i *Capricci* e l'*Impruneta*, viene licenziato e torna a Nancy. Colà addio gaiezze e bel sole d'Italia! La piccola corte lorenese fornì ben poco lavoro al maestro, il quale si sfogò a trascrivere all'acquaforte le migliaia d'ispirazioni colte e fissate in nitidi disegni nella città del Giglio. Raccomandato dall'incisore Cantagallina, eccolo poi cercare fortune più tangibili

nei Paesi Bassi. In quel vivaio d'artisti, si documenta per le stampe dell'*Assedio di Breda* e conosce il Bloemaert, Gherardo delle Notti, Van Dyck e forse Rubens. Poi fa una lunga sosta a Parigi, ospite dell'incisore Israele Henriet, suo amico di giovinezza in Firenze: e vi conosce Abramo Bosse e gli confida il segreto d'una vernice per incidere. Parigi in due successive residenze gli ispira le pittoresche vedute del *Louvre* e del *Ponte Nuovo*, e il *Passaggio del Mar Rosso*, scene formicolanti di vita. Di ritorno a Nancy, trova nel fosforescente ribollìo del suo genio i *Balli di Sfessania*, gli *Apostoli*, la *Vita della Vergine*, l'*Assedio dell'isola di Ré* e il poema gioioso e selvaggio degli *Zingari*. Ma scoppia la guerra tra il suo principe Carlo IV e Luigi XIII: e la Lorena è invasa, Nancy assediata e resa a discrezione alle truppe del Re. Le *Miserie della guerra* rispecchiano quel periodo di angosce e di sventure. Callot, calcografo del duca di Lorena, perde la carica con la partenza di quel principe per l'esilio. Malato di stomaco, l'artista compie il prodigio della grande *Tentazione di S. Antonio*: poi le sue forze si affievoliscono. Il 24 marzo 1635, poco più che quarantenne, egli muore nelle braccia dell'affettuosa moglie, lasciando discrete sostanze, divise con equo testamento. La sua tomba con un piccolo monumento è nel chiostro dei Cordeliers di Nancy, pantheon dei príncipi lorenesi.

Tutta la vita del Seicento italiano e francese ripulsa nella sua opera fragile e immensa come la chioma d'un bosco: e il genio sorride, folleggia, qualche volta dolora.

Chi non conosce i suoi *Gueux*? Il bulino, d'una felina acutezza di graffio, ha eternato sulle piccole carte, con una stilizzazione perfetta della verità, il profilo sbrendoloso e il frastagliato volume dei *baroni* — i cenciosi, gli storpi e i mutilati che brulicavano sulle fangose strade d'Italia e di Lorena. Vengono avanti l'uno dopo l'altro, come per presentarsi ad un giudice, viventi ostensorî della miseria e dell'abbiezione, uomini e donne, fanciulli e vegliardi, trascinando macredini e moncherini, combattendo prudori diffusi e sgranando rosarî, tendendo cappellacci e sonando ghironde fesse, apatici o beffardi, ammantati come *hidalghi* nella profluvie difforme dei cenci, o sfatti e abbietti nella seminudità come lombrichi calpesti. E li precede un portabandiera, sciancato e famelico, arrancante come un granchio — il *capitano dei baroni* — che pure conserva sul volto squallido un raggio d'ironia senza odio. I fossi e i crocicchi eran gremiti di quella povera gente e di quella canaglia. La pittura italiana dopo il Caravaggio ne è infetta come d'una lebbra nera. Ma Callot incanta la loro bruttezza, dora la ruggine untuosa della loro pelle, dilegua con la magìa d'un velo di sogno l'amara pietà che incutono. E i suoi *Gueux* sono sereni come statuette di Tanagra.

Nel maestro lorenese l'osservazione sviscerante va



BRUEGHEL VELLUTO: l'*Elemento del Fuoco* - Milano, Ambrosiana. (*Fot. Brogi*)

(Fot. Paoletti)

BRUEGHEL VELLUTO:
il *Paradiso Terrestre* - Milano, Galleria del Castello Sforzesco.

di pari passo con l'ebbra fantasia. Eccolo in orgiastiche apocalissi, in due orripilanti e buffonesche *Tentazioni di S. Antonio*, emulo ai Fiamminghi in frenetico capriccio, sfornare da remote cavità dell'inferno miriadi di diavoletti spolpati e vannuti come pipistrelli, e dar passo all'obliquo remeggìo di mostri poliformi, dalle membra amalgamate d'arti di bestie chimeriche, d'ossa di carcami, di ruote di carri e di gole di cannone. Un arcidiavolo-drago, vasto come un nembo, s'abbatte sulla grotta del Santo tentato da geroglifiche forme di lussuria e di spavento, adunghiando lo spazio atro di fiamme e di turbini e spadellandovi tutta una fricassea urlante di stregozzi, lamie, baúbi e dragoncini. Ma ad Antonio, se conosce la natura mistificatoria e iperbolica dell'artista che lo fa rivivere col morso dell'acquaforte, non tremerà un pelo della barba. I diavoli del Callot sono le incarnazioni di Belial nei quarti d'ora di buon umore. Ben più atroci i demoni-vampiri che, intrecciati in orrida ghirlanda di spire e ventose, portano per aria il vecchio anacoreta nella rude stampa di Martino Schongauer! E più pericolose ancora le donnette callipigie, lubriche come raganelle, che Luca Cranach profferisce alla sua carne febbrosa di desiderio!

La serie callottiana dei *Gobbi* sguinzaglia i farfarelli dell'indigestione e della ventosità, i nani con le pance ad otre e la brachetta pannocchiuta, con le capparucce e gli occhioni da grillo, coi nasi a budino o ad arpione inocchialati, gli spadoni di bosso e le cintole e le grucce... I *Balli di Sfessania* danno l'aire,

come se si aprisse un acchiappafarfalle, alle maschere più macilente e strane del carnevale e del teatro, che scambiettano, danzano, suonan liuti inverosimili, mimano duelli terrifici e dichiarazioni d'amore e si menan fieri colpi con spatole o chitarrini, incidendo sul cielo profili antennuti di cavallette, di mantidi e d'empuse... Nelle stampe dei *Nobili*, passano placide dame dal piccolo capo ricciuto e dall'enorme strascico, dalle trinate lattughe e dai ventaglioni di piume, davanti al tiro rapido delle occhiate dei D'Artagnan e degli Aramis, un poco provinciali, ad onta delle mani inguantate, degli stivali a tromba guerniti di merletto, e del pizzo a lesina che aristocratizza le loro facce magre e fatue... Nella vignetta dei *Supplizi* freme e bercia la gazzarra dei castighi corporali del tempo, epilogo e riassunto della sgangherata giustizia terrena, al quale assiste senza edificazione la folla, come assisterebbe ai giuochi d'una fiera, poppando zucche di vino o guardando due cani congiunti (accessorio salace che piaceva molto al Callot), mentre il fascio di verghe s'abbatte con un ritmo quasi dilettoso sopra un dorso in sangue, e il disgraziato slogato dalle stratte pende dall'antenna della *colla*... Ecco la guerra, coi suoi due volti (Giano bifronte): la guerra losca e selvaggia dei saccheggi e delle imboscate, degli stupri e delle decimazioni, che neanche un coreografo sbrigliato come Callot sa idealizzare, e quella gaia e buontempona che è proprio il pane per i suoi denti, ed è la vigna di tanti bei moschettieri, lanzichenecchi, cavalieri ed ufficiali abbronzati e rodomonti, quella che mette a ruba il

bazar pomposo dei pennacchi badiali, dei mustacchi arroncigliati, delle bracone rigonfie, delle spade a conchiglia, dei tamburi infioccati, delle lance da bacchiar le stelle e dei bàltei e delle sciarpe rubacuori.

Reale in parte è talvolta il teatro di queste fantasie, di queste farse giocate da uno o da due mattaccini in maschera guerriera o carnevalesca, o di questi spicchi di mondo vivente in cui s'agitano, come i bacterii in una gocciola, intere folle in ruzzo di spettacoli. Callot sa evocarci a meraviglia una processione fiorentina, una sfilata di carri barocchi dagli addobbi umani, un fuoco artificiale che fiammeggia sull'Arno o il bombardamento d'una fortezza olandese coi fumacchi del cannone nell'aere terso. E sa anche inscenare il martirio d'un santo, il passaggio del Mar Rosso o la strage degli Innocenti, o addirittura, con popolaresco accumulamento di anacronismi, narrarci per intero la vita della Vergine in stampette larghe come una medaglia, o ritrarre a modo suo i dodici Apostoli che hanno fattezze un po' da *gueux* e sembrano mugnai o possidenti ammantati per una processione. In fondali pittoricissimi egli riproduce con diamantina nettezza la mole cupa di palazzo Pitti o gli archi dell'Annunziata. Nancy e Parigi schierano in celebri *vedute* le dentellate file di catapecchie e di palazzi, le vecchie torri col pedule nel fiume limaccioso e i ponti dagli sproni massicci. Ma di solito tutto è trasfigurato da una vorace ansia di lontano, da un bisogno prepotente di svincolare il soggetto dai limiti comuni dello spazio, per li-

brarlo in un mondo panoramico ultra-pittoresco e irreale, dove i particolari della realtà sono introdotti senza fedeltà nè ordine, come lo potrebbero essere nella scenografia d'uno sterminato teatro a cielo aperto.

Prospettico d'un'audacia e d'un'originalità senza pari, Callot è altrettanto favoloso nel rendere la minuzie apparente delle cose lontane. La sua ottica è solo paragonabile a quella di qualche Quattrocentista fiammingo che sacrificava la vista per alluminare un codice, o di alcuni disegnatori asiatici dai nervi e dalle pupille d'acciaio. Al primo piano suole ergere come quinte contro luce, figure di spettatori che sembrano gigantesche — un gentiluomo sopra un terrazzo, un pezzente che si riposa sui gradini d'una scala: fin quattro centimetri d'altezza! Ma la prospettiva si sprofonda di colpo e le innumeri figure lontane degradano rapidamente fino al brulichìo, alla polverulenza. Il suo bulino sciabolante e secco, diviene aereo e capillare. Si dice che spesso incidesse direttamente sulla piastra minuscoli episodi accessorî d'una nitidezza ideale, quando sentiva qualche vuoto nella composizione. L'*Impruneta* è forse gremita di tali riempitivi prodigiosi. Vi farò un'altra volta la statistica dei diavoletti che processionano o fioccano a nembi nella prima *Tentazione*, o conterò i galanti e le preziose che assistono al gioco del pallone nel *parterre* dei giardini di Nancy, dalle aiuole rabescate come lo zucchero caramellato d'un dolce; oppure tenterò un elenco omerico degli eroi che manovrano a plotoni nello sterminato pianoro delle

stampe dell'*Assedio di Breda,* vaste al pensiero come continenti e dominate quasi tutte, ahimé! dalla microscopica *colla,* col suo peso umano.

In questo genere di acrobazie geniali, se non esistesse qualche quadro madreporico del grande Brueghel o il formicaio umano della *Fiera dell'Impruneta,* dello stesso Callot, il capolavoro assoluto sarebbe la sua *Strage degli Innocenti,* che, concepita in Italia con una certa stilizzazione classica, insolita nel nostro intagliatore, empie un ovale di carta alto un palmo di centinaia di carnefici e di madri, impegnati in una mischia furibonda, dilagante nelle vie sfogate d'una città dai palazzi teatrali: opera da esaminare col microscopio e che pure ha l'eloquenza d'un affresco.

Per il Callot diventa quasi plausibile la domanda esorbitante che gli scolastici del medioevo si rivolgevano:

« Quanti angeli possono stare sulla punta d'uno spillo? »

Quante figure possono vivere, nette, individuate e distinte, in un'acquaforte del Callot, larga come una carta da giuoco?

Salvo qualche antro con banditi o capannetta con filatrici e villani, rischiarata dall'alone d'una lucerna, si può dire che questo artista effervescente e assetato di sole e di gaiezza, non intagliò che scene all'aria libera. Aloysius Bertrand nel suo curioso « *Ga-*

spard de la Nuit », *libretto di fantasie alla maniera di Rembrandt e di Callot* (1842), scrive giustamente:

« Rembrandt è il filosofo dalla barba bianca, che vive come una lumaca nel suo ridotto, che assorbe il suo pensiero nella meditazione e nella preghiera, che chiude gli occhi per raccogliersi, che si trattiene con gli spiriti di bellezza, di scienza, di saggezza e d'amore, e si consuma a penetrare i misteriosi simboli della natura; Callot, al contrario, è il lanzichenecco fanfarone e buontempone, che si pavoneggia in piazza al sole, fa gazzarra nella taverna, occhieggia le zingare, non bestemmia che per la sua spada e il suo archibugio, e non ha altra inquietudine che quella d'impomatarsi i baffi a modo ».

Eppure il buffoneggiante poeta dei grotteschi, l'ironico cantore delle spavalderie marziali e l'araldo caprioleggiante della *commedia dell'arte*, aveva molta pietà nel cuore. Anche critici illuminati, come René Schneider, glie la negano oggi! Ne diede una prova, meglio che nella serie celebre dei *Pezzenti*, animata ad uno spirito più realistico e mordace che filantropico, nei due cicli delle *Miserie della guerra* (1632-33). Qui ogni riso muore, le forme si riducono all'austerità del reale, e l'artista, invece di dardeggiare frecce variopinte o di sguinzagliare nel sogno mascherotti lepidi e mostri bonarii da teatrino dei pupi, denuncia l'indignazione e l'orrore. Non più paesi di visione, scenari di follia gioconda, ma il povero villaggio di Francia sul margine dei boschi, con le meschine capanne coperte di stoppia fra gli alberi magri, o la città reale che la guerra invade di

miseria, di saccheggio e di supplizi, che l'atroce necessità trasforma in vasto quartiere, in carcere, in ospedale. Stampette di pochi centimetri quadrati concentrano tanta vita sanguinante, tanto strazio di umanità da disgradarne gli affreschi e le epopee. La truppa ha occupato un villaggio: si fa man bassa, si brucia, si assassina. La chiesa barocca fiammeggia, gli arredi del culto vengono ammucchiati sopra un carro; croci e candelieri, pissidi e calici giacciono alla rinfusa nella polvere; orribili sgherri, eccitati dall'impunità e dal vino, issano le suore sui cavalli, sciabolano un frate, affumicano, bastonano, massacrano i contadini. La reazione non è meno odiosa. I colpevoli non sfuggono alle falci adoperate da mani avvezze a farle strisciare nei fieni, che per essere consegnati a tamburo battente dai tribunali militari, in man del boia o dei plotoni d'esecuzione. Le verghe sibilano come vipere e gli archibugi in fila vomitano la morte. Incisa sul cielo, la sagoma barocca che vediamo dominare anche l'indifferente folla in tramestìo del mercato dell'*Impruneta*, mette nella stampa dei *Supplizi* un emblema indimenticabile della Nemesi atroce.

Capolavoro fra questi capolavori di descrizione tragica, è la stampa celebre degli *Appesi*. L'esercito schierato sopra una radura, con le miriadi di lance a pied-arm, in fila come i ferri d'una ringhiera: e nel mezzo un grande olmo da' cui rami scheletriti pende una corona d'appiccati. Forse già da un pezzo scricchiola ai soffi del vento quell'insegna spaventevole, perchè tutti quei morti sono scarnati e leggeri

come anatomie. Seminudi e laceri, disegnano sul cielo una filigrana bizzarra di stracci, di ciocche rapprese, di membra esili come canne. Nel grappolo pende più d'un mutilato, con la gamba di legno meno rigida che lo stinco che ballò nel vuoto l'ultima sarabanda. E la giustizia ha ancora fame: altra gente aspetta che il boia l'accolga col suo ruvido collare. Chi si confessa, chi guarda attonito nel vuoto, chi giuoca ai dadi, cinico... Un frate segue sulla rozza scala a pioli il primo che deve dare il gambetto, e gli mette il crocefisso davanti agli occhi che già strabuzzano, perchè il boia gli sta acconciando il laccio senza furia. Fa caldo: e il manovale della giustizia ha gettato il suo largo cappello sulla punta d'uno dei pioli della scala. Nel cielo indifferente passa la serenità d'una nube.

Come Brueghel l'Antico, il grande pittore fiammingo, ha visto sbraciare i roghi e fumigar le rovine della Fiandra calpestata da Filippo II, ed ha potuto dipingere la *Strage degli Innocenti* e il *Trionfo della Morte* con elementi di feroce e luttuosa realtà, — così il Callot ha ritratta la guerra dal vero. Le sue piccole stampe (al pari delle tremende acquetinte del Goya — *los Desastres de la guerra*) commentano cose viste: la guerriglia intorno a Breda espugnata dallo Spinola e le giornate infauste dell'invasione della Lorena e della presa di Nancy da parte delle truppe del Richelieu (1633).

Quando il potente Cardinale commise al Callot di intagliare la resa della sua città, come aveva inciso l'*Assedio de La Rochelle*, l'artista seppe rispondergli

una parola eroica: « Preferirei tagliarmi il pollice della destra! »

E a rischio della vita, si astenne dal celebrare la vittoria che gli rubava la patria.

Sfavillanti di *humour* e di gioia di vivere sono invece le concezioni che il Lorenese colse nel giardino dorato d'Italia. È l'Italia che lo ha destato dal sopore dell'infanzia, che gli ha rivelato la bellezza, l'ebbrezza del genio, il tesoro immenso del sole. Ci scappò fanciullo, due volte, con un involtino appeso ad un bastone, e la percorse dalle Alpi sino a Roma, lacero e felice, con una banda di zingari. Ci riscappò una terza e ci trovò maestri come il Cantagallina e Giulio Parigi, vi fece fortuna e vi produsse meraviglie con facile vena, deliziato da quel cielo tepente ad un bastone, e la percorse dalle Alpi sino a Roma, apprese l'arte; a Firenze, la corte medicea lo ebbe ad incisore ufficiale delle feste, delle cerimonie e delle battaglie, gli die' modo di creare le deliziose fantasie plasmate sul vero, che sono i *Capricci di varie figure*, il *Ventaglio* con la giostra sull'Arno, e la *Fiera dell'Impruneta* (1619) (1). Tutto un mondo

(1) Un ricchissimo fondo di disegni callottiani è conservato agli Uffizi. Sfogliare quelle cartelle è sorprendere il mirabolante artista nel mistero gaudioso dell'invenzione. Alcuni sono schizzi a penna chiaroscurati, altri matite grasse e burrose, dai lievi tocchi di bianco; qualche sanguigna mette la sua nota di caldo bruno fra i temi che il bulino svilupperà: dal *gobbo* con la gamba

quella stampa celebre e immensa! L'incisore vi consacra la sua qualità insuperabile di riproduttore dell'aspetto e dell'anima della folla. Seicento o settecento figurine sopra un foglio largo come un fazzoletto: una nebulosa umana, un intero paese che ti si spiega innanzi, intento ai suoi traffici, ai suoi sollazzi, nell'animazione di formicaio d'un giorno di grande mercato!

Sono frutto della lussureggiante ispirazione della sua giovinezza fiorentina anche le due versioni indescrivibili della *Tentazione di S. Antonio* (1617 e 1634), turbinosi affreschi di leggenda, contenuti in quattro palmi di carta, con tanti mostri, farfalloni,

di legno, panciuto come un fico, allo straccione brucato dalla miseria, dal Matamoro attillato e magro come un insetto, alla dama dal traballante sottanone e dalla bautta sul volto, dal ladrone ignudo, con le mani avvinte sul dorso, pronto per essere issato sulla croce in un Calvario, allo zerbinotto che si prepara a vendemmiare fra le belle con gl'inchini ampollosi e il bacio sui guanti immughettati. Ecco i preparativi per stampe fitte di popolo come colonie di bacilli: la *Giostra a cavallo*, coi tetti brulicanti di curiosi, la gran *Festa sull'Arno* incorniciata in un cartoccio a conchiglia, la *Fiera dell'Impruneta* coi suoi gorghi di popolo. L'artista era minuto e preciso nel minimo schizzo. Trasportando l'idea sul rame, variava di poco l'ispirazione iniziale. I suoi pentimenti consistevano in aggiunte sempre organiche e geniali. Tra le improvvisazioni grottesche, non destinate all'intaglio, del fondo degli Uffizi, sono particolarmente interessanti due nani acerbi come cacti che segano per metà un bicchierone colmo, e lo stranissimo *Uomo delle limacce*, figura in busto di contadino che si appresta ad una colazione di quelle bestiole lubriche e cornute a cui somiglianza si biforcano le dita delle sue mani, i porri del suo mento e i raperonzoli del suo piatto.

bombarde viventi, stormi di diavoli, nottoloni e basilischi fra vortici di fiamme, da terrorizzare non un solitario ma un esercito di *raitri* tedeschi ebbri di birra, e da far impallidire Gerolamo Bosch o Brueghel d'Inferno che, come sapete, custodivano il serpaio dei diavoli e il serraglio dei mostri.

Ed ecco, in quattro stampe — gli *Zingari* — tutta l'epopea errabonda dei *bohémiens* che attraversano la terra, raminghi e laceri, apatici e ardenti, coi loro cavalli denutriti dalle criniere a trecce, con le loro donne color del rame, scapigliate come maliarde, ammantate su bucefali come regine del bosco, cariche di marmocchi che poppano, frignano, grattano... Miseria e libertà, preveggenza della ventura altrui e ignoranza della propria; bottino di polli e d'oche (di bambini non occorre, che ce n'è fin troppi); appesi alle selle, cesti, borracce, padelle e fucili... Sulle teste impennacchiate l'infinito azzurro: davanti, l'infinito della strada, da tentare, verso la zuppa, verso la morte... Come si vede che Callot, quando il suo spirito in gemma era più impressionabile, ha vissuto la loro vita selvaggia, ha dormito nei loro bivacchi, ha condiviso con quei nomadi invidiabili, sulle strade d'Italia, le alternative sferzanti della fame e della baldoria!

Infine i *Balli di Sfessania:* meravigliosa serie di figurine di maschere italiane (cent. 9×7) trattate all'acquaforte con un brio indiavolato, con tutto un iperbolico grottesco di travestimenti e di macilenze, di bazze, di gobbe e di nasoni, e con un'esibizione inverosimile di galanterie balorde e di lazzi spiritati,

balletti, chitarrate, dichiarazioni d'amore, profferte di clisteri, sfide, colpi di spada e di vescica di porco! E che bei nomi, questi spilungoni, vera antitesi dei ventruti *gobbi* del Callot stesso, questi *sfessati* (spiantati e senza natiche) le cui ossa sembrano crocchiare nel giocoso saltellìo, questi satirelli in maschera con le *braguettes* procaci, che si direbbero scappati da un fenomenale teatro dei burattini, e che sono scappati infatti dai proscenii e dalle quinte dei teatrini popolari della Napoli del Seicento! Nomi come solo potevano sonare nell'aria spruzzata d'allegria e di beffa di Chiaia e di Mergellina: *Francatrippa* e *Fritellino, Spezzamonti* e *Gianfarina, Scaramuccia* e *Scorzanera, Ciccio Sgarra* e *Cucurucù, Mestolino* e *Guazzetto, Sgangherato* e *Razza di boia!...* Gli uomini mimano in cento modi grotteschi la commedia dell'amore, dell'onor spagnolesco, del finto coraggio; le donne, composte e graziose, civettano e deludono. Ricciolina danza con Mezzettino pizzuto una furlana gaia e leggera; Franceschina, in veste da popolana di Sorrento, fa la tarantella picchiando sul tamburello infioccato; e la signora Lucia, in abito di gran dama, si fa baciare la pantofola dal vecchio cascamorto Trastullo, prosternato.

Il Callot sbarcò a Napoli il 26 settembre 1620, e potè vedervi i teatri con le maschere lepide e mordaci: e quel mondo eteroclito lo ammaliò, gli suggerì nella sua notazione immediata uno dei capolavori più tipici e gustosi.

Se volete conoscere Callot di persona, sapete a chi dovete rivolgervi? Stavolta ci vogliono i manichini trinati e le scarpe col gran nodo di nastro, per esser ricevuti. La stampa dell'olandese Vorsterman che ci presenta le placide sembianze dell'incisore — un ometto dai capelli lunghi e lisci, coi baffi a spazzola rada e un pizzo senza pretese, colto mentre fa scorrere la punta sopra una piastra di rame — quella stampa reca in calce la scritta *Ant. Van Dyck pinxit.* Callot conobbe il grande ritrattista anversese a Bruxelles, nel 1627, e i due valentuomini si svagarono insieme nella capitale festosa. Il creatore dei *Gobbi* e degli *Zingari* era ben degno d'esser ritratto dal *pittor cavalieresco,* dall'effigiatore dei príncipi: di artisti più aristocratici di lui, nel suo secolo servile ne fiorirono pochi. Inoltre egli era insignito di quella nobiltà che è bella in sè stessa, ma rifulge a mille doppî quando è accompagnata dall'ingegno e dal carattere. Il suo stemma era azzurro con cinque stelle d'oro e la divisa: *Scintillant ut astra...* Quanto alla vita intima, possiamo dire che Callot visse e morì di lavoro: febbrile e gioiosa effervescenza di idee, e ardua e faticosa trasmissione del fremito creativo al duro metallo. Era uno dei tanti artisti borghesi di quel tempo, attivissimo, ammogliato, senza vizi nè ubbie, d'indole buona e alquanto triste. Io amo immaginarmelo nell'ambiente quasi austero che Abramo Bosse, suo ammiratore e seguace, ha descritto nella stampa gl'*Incisori,* esatta come una tavola di manuale e gustosa come una fetta di vita.

Da due larghe finestre chiuse da piastrelle di vetro entra in una camera ch'è quasi una sala, una luce eguale e ricca, che mette in valore le belle prove dai lauti margini, fissate al muro e ancora odoranti d'inchiostro. Un gentiluomo in cappa e spada e due cappuccini le stanno contemplando: il primo comprerà, scommetto, il *Combattimento della barriera* che gli stuzzica la passione pei cavalli; i due religiosi pensano alla *Via Crucis* della loro cappella, che va rinnovata: e questo *Crocefisso* è così devoto! Intanto state certi che v'è nell'anticamera un mercante da fiera che viene a far incetta di *Gobbi* e di *Sfessati* per la futura sagra: vanno via come se fossero frittelle! Ma le stampe gaie sono chiuse in buste per salvare il sussiego della gente grave che visita il laboratorio. Assorti e imperturbabili, i due incisori (uno dei quali per piacer nostro faremo conto che sia Callot, quello di sinistra, che gli somiglia; l'altro è un bravo aiutante) lavorano a graffiar lastre col bulino o ad apprestarle per il bacio mordente dell'acido. Seggono ciascuno ad un piccolo tavolo coperto d'un tappeto decoroso, nella piena luce delle due finestre, vestiti a modo, col collare di bucato, l'abito scuro e gli stivali a tromba.

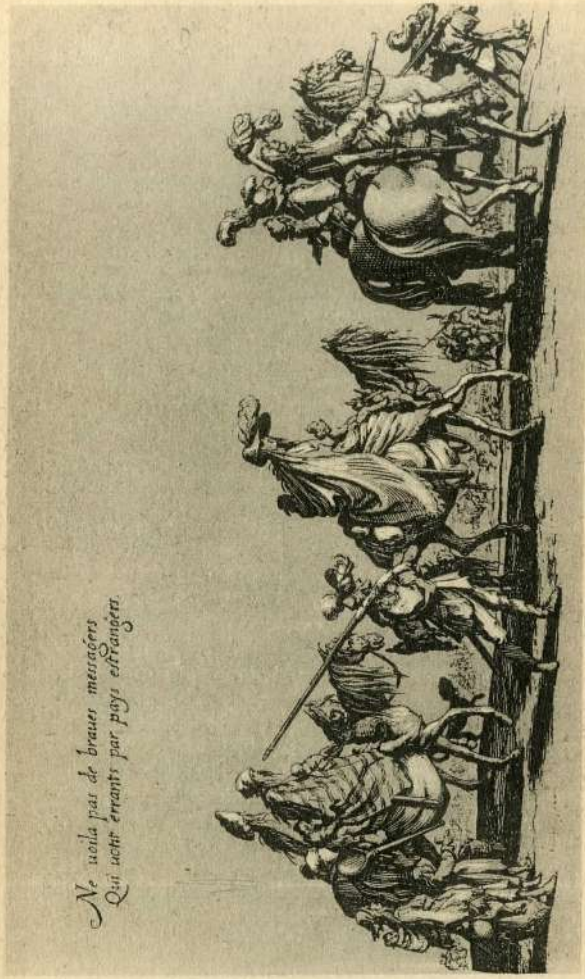
Un duplice schermo li separa e, accogliendo su entrambe le facce zincate l'ondata luminosa che penetra dalle finestre opposte, la ribatte sui leggii dei due calcografi. Ora mi giunge distintissimo lo scricchiolìo del torchio di legno che nell'officina accanto tira le prime prove di quel delizioso poema della canaglieria picaresca, illuminato con una fantasia e

un mistero che precorrono Rembrandt, che conterrà una tavolata di libertini, bari e cortigiane, e si chiamerà la *Bisca*.

Callot non ebbe gran fortuna presso la posterità. Dapprima la sua arte ottenne un successo immenso. Copiato da contemporanei poco scrupolosi, riprodotto in statuine di pezzenti in legno, in avorio e in ceramica, imitato dal Cantagallina, suo antico maestro, da Benedetto Castiglione, da Stefano della Bella e dal Silvestre, assimilato perfino da grandi come Rubens (nella *Kermesse*) e Rembrandt, dal Teniers, dai battaglisti napoletani e da quell'ingegnaccio tenebroso e ribelle che fu il Magnasco, egli riscosse invece debole fama durante il Settecento. Lo si citava per dar l'idea d'una cosa balorda, d'un grottesco; press'a poco come gli Accademici toscani del disegno pronunciavano la parola *gotico*. Ma la sua rivincita venne e fu trionfale. Gli scapigliati scrittori del Romanticismo, l'Hoffmann, Victor Hugo, Aloysius Bertrand e Teofilo Gautier si gettarono sull'artista *exlege* che, per di più, era morto romanticamente a quarant'anni... Che convito di Baldassarre! Non si eran mai viste tante torri in ruina, e tornei, e duelli, e mostricciattoli di sabba, e pezzenti che potevano benissimo essere monarchi a spasso, e tanti stracci pittoreschi al sole! Callot era il fatto loro. Ma quella gloria letteraria durò poco. A Callot, dal povero Meryon in poi (i nostri tempi sono poco propensi, in

pittura, alla nettezza ed alla fantasia!), non è più tornato che Edmondo Rostand, il Rostand della fiammata cyranesca, per chiedergli come quegli scrittori, il segreto dell'espressione agile e incisiva, della plasticità nervosa e dell'umorismo schioccante.

Giacomo Callot, in un migliaio d'intagli immortali, ha trascritto l'enorme mascherata della vita, col suo retroscena di fosco dramma. Genio composito nel quale si amalgamano meravigliosamente le ricchezze dell'immaginazione nordica coi sorrisi della *vis comica* e della grazia italiana, nel crogiuolo d'una forma agile e piccante, del tutto gallica, questo modesto e portentoso incisore di diavoletti e di maschere, di soldati e di *babàu*, scrive il suo nome accanto a quello dei più grandi artisti del Seicento francese, quei pochi ai quali la prepotenza del genio ha vietato di cedere all'accademismo, piovra del gran secolo: Poussin, Claudio Lorenese e i Le Nain. Ma ad una perfezione formale non inferiore a quella di tali maestri, egli aggiunge lo splendore della fantasia, la varietà inesauribile delle idee, l'*humour* e l'acume filosofico. E questo è il volto esterno della sua gloria, che ne ha uno interiore anche più bello: il volto della gaia accettazione socratica dei difetti umani e della pietà generosa pel male.



CALLOT: gli *Zingari* (acquaforte).

CALLOT: la *Fiera dell'Impru*

ıneta (acquaforte).

(*Fot. Alinari*)

WATTEAU: *Gilles* - Parigi, Louvre.

XIII

CON WATTEAU, VERSO LE ROSE DI CITERA

ALL'ALBA del secolo XVIII il classicismo convenzionale che aggelava la pittura francese, lotta invano contro un pensoso sciamatore di sogni, contro un Mercutio dolente e appassionato che avvincerà di bellezza due secoli, con la sua grazia femminea, con la sua melanconia tenera, col leopardiano dolore dissimulato sotto voluttuosi colori d'autunno: Antonio Watteau.

Luigi XIV, il gran re del tedio, il protettore dei caudati e imparruccati Lebrun e Mignard, dormirà presto nella sua tomba a S. Dionigi. Intanto, fra le gelide colonne della reggia e fra i tronchi compassati dei parchi, cominciano a far capolino le maschere maliziose e a scorrer lente le seriche coppie d'innamorati, avide di silenzio e di mistero. Mentre i *rigaudons* di cristallo e le gavotte di perla alleggeriscono e trasfigurano la vita, i finti eroi del classicismo ci confessano di essere null'altro che maschere anche loro, e, deposto il brando e l'elmo crinito, in ruzzo di balletti e di galanterie, indossano i gai e leggeri costumi di seta e di nastri, che sono

la divisa ufficiale dell'amore settecentesco. È Watteau che opera con genio questa metamorfosi: e la sua riforma è frutto d'un sogno d'artista che filtra in pura bellezza un'evoluzione del mondo reale.

Dopo un tirocinio atroce di miseria e di fatica, le cui stigmate s'impressero per sempre nella debilità della sua carne, il povero figlio d'un copritetto di Valenciennes cominciò ad affermarsi nell'arte con capricciose decorazioni di gusto arabesco e cinese, per ville signorili. Il giallo adoratore di Confucio vi rasentava, come in una parata d'un balletto dell'*Opéra*, il moro d'ebano dai crespi capelli; la scimmietta buffona vi rivaleggiava in acrobatismo col guizzante scoiattolo. Poi si compiacque nel far vivere in piccole tele gli eroi comici o sentimentali della commedia italiana e francese. « Lattughe e berretti, — così scrivono vividamente i fratelli De Goncourt nel loro libro fondamentale sull'arte francese del Settecento — cinturini e daghe, piccole giubbe e corti mantelli vanno e vengono. La brigata dei buffoni è accorsa, trascinando sotto le verdi ombre il carnevale delle passioni umane e spiegando l'arcobaleno degli abiti capricciosi. Famiglia variopinta, vestita di sole e di seta striata! Uno si maschera con la notte, quell'altro s'imbelletta con la luna! Arlecchino aggraziato come un tratto di penna del Parmigianino! Pierrot a braccia conserte, diritto come un i! E i Tartaglia e gli Scapini, e le Cassandre e i Dottori, e il favorito Mezzettino, il grosso bruno dalla faccia ridente, sempre in prima linea, con la berretta che sfugge dalla fronte, zebrato dall'alto in basso, fiero come un Dio

e grasso come un Sileno!... E che moda adorabile nasce da queste mode alleate e mescolate: la moda di Watteau! Le forbici d'una fata correvano e mordevano con delizia nell'argento della seta. Gonnellini civettuoli, squisito barocco di pieghe, paniere vaporose di raso e di pelle in fiore...».

Dove sono andati a finire i romani coll'elmo a spazzola e gli Dei lanciatori di folgori, di Lebrun? i magistrati revulsivi col parruccone a tre martelli, dei ritratti di Giacinto Rigaud? le Muse sonnifere di Coypel? La pittura risorride, e risorride la vita, stilizzata gaiamente nel miraggio della commedia galante. Qui si canta, si ride, si declama, si suona il mandolino, si attaccano nèi su belle guance, si ruba qualche bacio e si dà qualche piattonata rumorosa con una spada di legno!

Watteau, l'uomo più idillico del mondo, si rivolse quindi alla guerra. Naturalmente anche la guerra di Watteau si colora delle mezzetinte delicate della sua anima. Nelle sue tele non si muore e non si uccide; si cena invece, al crepuscolo, sul margine d'un bosco, si beve e si gioca intorno al carretto delle vivandiere, si legano ai tronchi cavalli e muli impennacchiati, e si dorme saporitamente, mentre la brace agonizza sotto le marmitte. Quanto fumo nitrico e quanto sangue nelle battaglie del Wouwerman o di Salvator Rosa! Quanti brindisi e quanti sonnellini nei dipinti frettolosi in cui Watteau celebra la guerra sorridente!

Ma il genere veramente creato dal pittore di Valenciennes, quello che lo rese immortale, è la *pasto-*

rale o *festa galante*. Il nome potrebbe farvi pensare ad una stucchevole confettura di *Pastor fidi* e di Amarilli, di Tirsi e di Cloi (ne fabbricherà tanto di quel giulebbe, l'arte francese, sulle orme del pittore poeta!), potrebbe ricondurre la vostra mente nella scipita atmosfera dell'*Aminta bagnato* o dell'*Astrea* del D'Urfé... Rassicuratevi: un genere falso è tale incondizionatamente, perchè non ha trovato un genio che volatilizzasse le sue scorie, che desse vita alle sue stagnanti linfe.

Il malaticcio e pensieroso Mercutio ha un giorno rivolto i suoi passi verso il bosco dell'ecloga, che profilava sul cielo opalino il fine intrico dei suoi alberi blandi. E al suo apparire, una vita strana s'impossessò degli esseri e delle cose che languivano in quella smorta grazia di penombre e di effluvii. Le fontane inaridite chioccolarono, l'usignolo muto zampillò diamantino dai verdi recessi, il mughetto e la viola olezzarono l'anima sottile della primavera, e sulle erbe dorate dal lungo soffio del sole l'amor melanconico, senza speranza, allacciò ombre di raso in lenti avvolgimenti senza bacio. Violini nascosti nella verzura ricamarono le molli gavotte; la chitarra di Scapino vibrò, contemplata da occhi di donna rapiti in un sogno vago; il biglietto dolce fu scivolato nella manina restìa e cedevole, spiegazzato contro una gonna, nascosto nel tepore d'un busto; l'appuntamento sfumò crudelmente breve nelle velature della sera, rispecchiate dall'acqua cupa dello stagno; scalchi e mescitori in attillata tunica aggiunsero alla delizia inafferrabile delle offerte e delle si-

mulate ripulse d'amore, la tangibile delizia dei vini e delle vivande; si pellegrinò a braccetto fino alla statua di Venere o all'erma borracinosa, e si partì in frotta per Citèra, l'isola sacra degli amanti, sopra una nave cignea, fra le cui alberature attrezzate di seta turbinavano come rosee farfalle amorini ebbri di luce. Dove sognò l'artista le sue coppie aristocratiche, vestite di chiaro di luna e d'alba rosata, assise o inginocchiate sull'erba? Dove trovò quegli sperduti, quegli sfuggiti alla volgarità della vita, che errano a due a due nell'incantamento dell'irreale, rasentando senza scorgerli altri sperduti, altri fuggiaschi, anch'essi a due a due, mentre il parco incupisce filtrato da polverulenze d'oro? Dove concepì la mimica così sorridente e pure così malinconica della loro passione che si limita ad alludere, a desiderare, che non vuol fondere nel vino dell'appagamento la perla del bacio? E quegli abitini di fiaba sentimentale, quelle sete che frusciano sulla prateria, quelle mussole dolci, quegli scolli d'alba, quelle pettinature sommarie, infantili e deliziose, quelle tenere colorature rosee, gialle, cilestri, lilla, malva, olivigne, che svariano sorde o canore sulle gualciture delle mantelle e delle effuse gonne, sulle cilindrate brache a merletti, sui pieghettati giustacuori? Egli attinse tutto ciò alla sorgente incantata di Ariele, dove Tiziano e Paolo Veronese, Shakespeare e Van Dyck avevano attinto il loro mondo di bellezza e di voluttà. Ma la sua visione si precisò sui contorni della verità terrena. Quell'universo fantastico e ideale trovava un doppio miracoloso nella vita aristocratica

del tempo. Watteau s'imbatteva nei suoi delicati splendori, quando s'aggirava nei giardini reali e nei parchi gentilizi, quando i saloni di Parigi principesca si schiudevano all'artista ammirato, quando le immughettate coppie lo sfioravano nell'incanto di una notte di luna che imbeveva di languori argentini i gruppi di marmo e i grandi vasi decorativi del Lussemburgo. Il poeta dell'*Imbarco per Citèra* plasmava il sogno con l'argilla della realtà, musicava d'iridate armonie il dialogo della vita. Egli era stato povero, e ancora sentiva nella carne l'angoscia del freddo e della fame patiti nel granaio del ponte di Notre-Dame, e portava indelebili nel petto i segni mortali contratti in quella dura sofferenza: eppure la sua anima d'artista non prorompeva indignata a quella gioia superba di figli di re, davanti a quello sfarzo noncurante delle acute miserie del quarto stato! « Come il povero, attraverso alla cancellata chiusa — scrive il Séailles — guarda il castello misterioso nella cornice dei grandi alberi del parco, il figlio del copritetto, innamorato d'eleganze, ha guardato quel mondo da lontano. Anche quando si è avvicinato, quando ne ha conosciuto la miseria e la piccolezza, l'immagine che se n'è creata è rimasta per lui il simbolo d'una realtà migliore e più dolce. Non conserva della donna se non la grazia dei suoi movimenti, se non i gesti e le attitudini che rispondono alle forme che vuol evocare; non copia ciò che vede, lo mette a profitto per creare un mondo ch'è suo, fatto di esseri per cui l'amore è tutta la vita, ma che dell'amore cercano soprattutto l'attesa, le

promesse, l'immaginazione, il sogno, che si nutrono di canti e di profumi, e se ne vanno ebbri di quella ebbrezza verso le felicità che non esistono ».

Le felicità che non esistono. Non esiste gioia reale e sicura pel povero etico di genio, che ad ogni foglia morta sente spegnersi una calorìa del sangue; non esiste gioia duratura per i poetici e fragili esseri che egli crea a propria somiglianza, ch'egli fa errare senza posa nel giardino luminoso e triste della vita, per cogliervi la fugace seta d'un fiore e il sorriso mortale d'un'anima. La galea dalle vele di raso che, in un suo quadro celebre, salpa, in un corteo di puttini caprioleggianti, su un mare liscio e turchino, verso gli scali rosei dell'amore, forse deporrà domani i teneri naviganti sulla scogliera della morte.

Questo senso idillico, che copre di fiori la dolorosa realtà d'un dramma, ha fatto di Watteau uno dei paesisti più lirici e profondi. Il suo paesaggio è la natura resa passionale e umana, una natura come la reclamerebbero i poeti e gli amanti, più intima e impregnata di sogno che la reale; ma, badate, una natura che è una mascherata sorridente e mendace! Folte ombre e prospettive solitarie di giardini roggi d'autunno; leggiere smerlettature di fogliame, sul cielo d'un pallido azzurro; l'apertura cerulea di una valle piena di vapori, nell'opacità d'un muro di selva; l'incinabrato oro d'un tramonto settembrino che invade gli spazi d'una prateria deserta, fra cortine d'alberi secolari, già opachi di crepuscolo; canti di fontane e pallori di statue; una pace di *Paradou* ingentilito ad uso delle maschere sentimentali e dolo-

rose del *Carnaval* di Schumann. Quel mondo di penombre, d'umidori e di mucide freschezze ignora le brume, i rigori del verno, le fatiche dell'aratro: è un eliso sereno, in cui le statue inghirlandate di rose sognano il loro lungo sonno senza dolore, mentre gli esseri vivi che vi oziano ed amano, sentono che esistere è pena ed è pena morire; è uno scenario di giardino, un dono della natura ironica e affettuosa che porge agli innamorati, lungi dal tumulto feroce della vita vera, il dolce letto del silenzio e delle foglie morte.

(Fot. Alinari)

WATTEAU: *Festa galante* - Dresda, Galleria.

(*Fot. Alinari*)

WATTEAU: *Idillio* - Parigi, Louvre.

XIV

G O Y A

DOPO tante celebrazioni melliflue e insincere di S. Francesco, fa piacere pensare a Goya, perchè egli possiede in sommo grado due doni che saziano l'immaginazione: l'amarezza e la ferocia.

Nato nel 1746, presso Saragozza, da poveri contadini, l'artista che doveva rianimare con una vampata furiosa e breve di genio l'arte spagnuola moribonda, dopo un'infanzia misera e turbolenta, andò a cercar maestri e fortuna a Madrid. Nella capitale regnava un pittore ufficiale, un tedesco teoretico, il cui compassato classicismo dovette sembrare al sanculotto Goya l'apoteosi della parrucca: Raffaello Mengs. Per fortuna, il cauto rétore non gli diede che un consiglio: veder Roma. E Goya partì. Sembra che a Roma non toccasse quasi i pennelli, che si limitasse a esplorar chiese e gallerie, a stabilir confronti fra i maestri, a chiarire estetiche e tendenze. Era il genio che arrotava la spada, l'atleta che coltivava in segreto razionalmente i bicipiti. A Roma il fato bizzarro gli procurò un incontro. Conobbe colà Luigi David, giovanissimo, il futuro instauratore d'un clas-

sicismo letterario e grecizzante, contro cui l'acre Aragonese doveva dar di cozzo con l'impeto d'una catapulta. Luigi David misurava allora col compasso le statue pseudo-greche di Roma, mentre Goya rimuginava già nell'anima fosca e indomabile il mondo di fantasmi e di grotteschi dei *Caprichos* e dei *Desastres de la guerra*... I due fraternizzarono alquanto, come accade fra giovani. Ma, lasciata l'Italia, ruppero ogni relazione. Nel 1771 Goya è a Parma, e prende parte ad un concorso dell'Accademia di pittura. Il tema era d'una gonfia piattezza frugoniana: *Annibale vincitore contempla dall'alto delle Alpi l'Italia*. Com'era prevedibile, lo Spagnuolo non ebbe che il secondo premio. Il suo Annibale, credo che avesse l'aria d'un bandito aragonese con le basette color ferro, e la sua campagna d'Italia doveva rassomigliare troppo alle febbrose pianure della penisola iberica. Goya venne via indispettito. Troppo mellifluo il sorriso dell'Italia per il suo caratteraccio aggrottato! Nel 1772 è a Madrid, e comincia la carriera di pittore. Mengs lo incarica di disegnare i cartoni per la manifattura di tappezzerie di S. Barbara: sarà la prima effusione, in spicce forme decorative, del suo estro fatto di realismo e di folklore. Succede una serie di vivaci scene popolari, eseguita per il Duca di Ossuna: Goya vi manifesta una singolare *verve* coloristica e impressionistica, che ricorda insieme Tiepolo e Boucher, Fragonard e Velazquez.

Intanto l'artista ha preso moglie. La dolce Josefa Bayeu, sorella del suo amico Francisco Bayeu, sarà per lui una moglie fedele e sacrificata, che subirà

senza troppo lamentarsi le infedeltà continue dello sposo e gli ornerà la casa d'una ventina di figliuoli. La fortuna di Goya tende all'apogéo. Nel 1785 viene eletto direttore dell'Accademia di S. Fernando di Madrid; nel 1789 Carlo IV gli conferisce il titolo di *pintor de cámara*. Tutto ciò che v'è a Madrid di elegante, di *chic*, di presuntuoso e d'eccentrico, passa pel suo studio. Goya ritrae con lo stesso animo imperturbabile e latentemente canzonatorio il ministro di Stato e la *maja* nuda che prende il fresco. Quando ha finito il suo compito giornaliero, lascia il palazzo reale e scende nella suburra. Le dame di corte sono meno piccanti delle *manolas* plebee, sebbene plasmate della stessa argilla arrendevole. Dopo l'amore facile, le sue passioni sono la corrida e il gioco geniale dell'acquaforte. La celebre serie d'incisioni intitolata *Caprichos*, esce nel 1796: è la prima esplosione selvaggia del genio d'ironia voltairiana e della fantasia truculenta e maligna dell'artista. Frati inquisitori e Tartufi si buscano le staffilate, insieme con le mezzane imporrite e coi cascamorti in dentiera, per far ridere la platea. Non era più tempo da roghi, sebbene perdurasse un fanatismo barbaro e crasso: Goya potè ghignare a suo bell'agio, perchè le stampe lugubri e carnali, irriverenti e mistificatrici divertivano il Re.

Ma l'idillio, se idillio può chiamarsi l'agitatissima vita del Maestro in quel torno, perdette tosto i bei colori. Nel 1808 cominciò la cruenta conquista napoleonica. Goya si vide costretto a far atto di devozione al *rey intruso*, a Giuseppe Buonaparte. Poi si

pentì dell'umiliazione e si barricò nella sua casa di campagna, chiamata poi dal popolo la *Quinta del sordo:* perchè l'ipocondria di Goya sparnazzava nel gorgo del silenzio. Le tre streghe di Macbeth e le Erinni dovevano tenergli compagnia. In quell'eremo burbero, Goya, con un ardore infernale di genio, creò alcuni quadri di strage che rivelano il suo odio feroce contro gl'invasori, e incise i *Desastres de la guerra,* serie d'acqueforti accusatrici, nelle quali è rivelato in tutto il suo stupido errore il rito di sangue e di follìa che i popoli celebrano periodicamente, illusi di attingere ad esso potenza e nobiltà.

Non mai il genio di Goya ribollì di più lugubri tesori. I muri interni della sua casa brulicarono di pitture màcabre e ossesse. L'acido mordeva a sangue il rame, per esprimere nei *Proverbios* l'esacerbata saggezza d'un veggente che ha smascherato il serraglio ipocrita della vita.

Come Dio volle, Ferdinando VII nel 1814 ricuperò il trono. E la Spagna vecchia reagì contro la fittizia Spagna nuova. La *garrota* fece concorrenza alla ghigliottina d'odiata memoria. Goya la vide funzionare tante volte da vicino. Vide la testa dei pazienti piegare come un frutto troppo pesante, la loro bocca torcersi, la loro faccia diventar paonazza. Nelle mani convulse restava piantata la croce, provvidamente legata con uno spago. Goya anzi si accostò all'ordigno semplice ed efficace, più di quel che non occorresse per vederlo con occhio freddo da pittore. Aveva o no serviti i Francesi, adulato e ritratto il loro re? Ferdinando VII glie lo fece notare: era un

caso tipico da strangolatura! Ma poi si battè col frustino gli stivaloni, e su quella sua faccia da stalliere annoiato apparve uno scialbo sorriso. Goya era un così abile pittore, dipingeva così fresche le ragazze nude e così ameni i frati poltroni, ch'era un peccato sprecarlo! E così l'artista rientrò nel palazzo reale e riprese le tele interrotte.

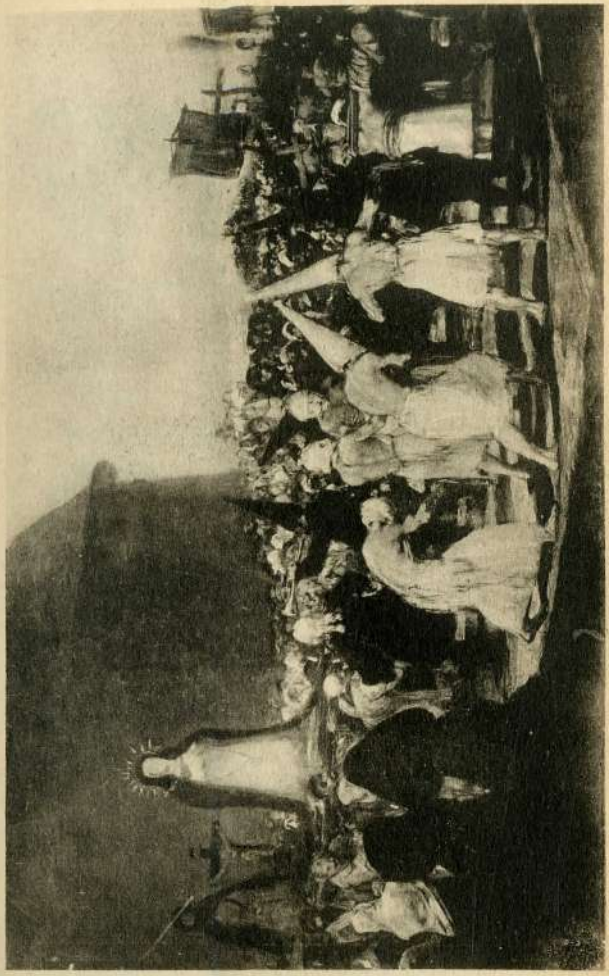
Ma nel frattempo era diventato vecchio, sordo opacamente e cachettico. Di troppi orrori e di troppe laidezze l'aveva abbeverato lo spettacolo della vita, intensificato dal prisma dell'immaginazione. Non amava più che le corse dei tori, formicolanti di colore e di luce, condite di un sadismo che non è ipocrita, ispirate da un'ingenua gioia di vivere e di veder morire. Le stampe della *Tauromachia*, meravigliose di beltà pittorica e d'energia feroce, apparvero complete nel 1815. Per alcuni anni il Maestro accettò la vita nuova, respirò senza convulsione l'aria stantia della reazione, dissimulò l'innata sete libertaria: ma un bel giorno la sua vecchia anima reclamò il benservito dai padroni e si preparò a cambiare gabbia. Nel 1824 Goya è a Bordeaux, con in tasca un bravo congedo del *Rey*. Soggiorna a Parigi, assiste al crepuscolo del suo antipode nato, Luigi David, e all'aurora d'un genio che in parte rassomiglia a Goya: Delacroix. Poi risiede un poco a Bordeaux e vi incide quattro litografie superbe, scene di corride, d'un movimento convulsivo, d'un chiaroscuro tragico. Ha con sè una vecchia amica che lo tiranneggia e lo sopporta: fatale dualismo di tutte le *liaisons* terrene. Fa un breve viaggio a Ma-

drid, e va a morire a Bordeaux, nella primavera del 1828. Aveva ottantadue anni. L'apoplessia prostrò nella bara un vecchio tenace e segaligno, il cui volto glabro e asimmetrico, d'un pallore giallo di biliosità, aveva insieme qualcosa della maschera faunica di Voltaire e dell'imperiosità melanconica del volto di Beethoven.

L'opera lasciata da Goya è d'una sconcertante vastità e d'una varietà che promette scoperte continue. Per esprimere il mondo multicolore che gli bruli-cava dentro, l'artista fu costretto a crearsi una tecnica pronta e precipitosa, che lasciava cadere come vana scoria il particolare. Goya può dirsi un impressionista, se impressionismo è la virtù di fissare istantaneamente l'anima, ancora più che le forme, della visione. E dell'impressionismo ha con la rapidità e con la sintesi, le mende, le scorrezioni e le incompletezze. Il suo disegno afferma con vigore crudele i pezzi di forza. Il resto rimane caotico. Nei ritratti tutta la vita si concentra nel volto, spesso negli occhi che ardono e bucano. I corpi hanno del fantoccio pieno di crusca. Dev'esser stato uno spettacolo curioso veder Goya dipingere. La scena di fucilazione della Galleria del Prado fu eseguita con un cucchiaio per spatola. « Prendeva — scrive Teofilo Gautier — il colore da bigonciuoli, lo applicava con spugne, scope, stracci, e con tutto ciò che gli cadeva sotto mano; mescolava e murava i suoi toni

come cemento, e dava i tocchi di sentimento con grandi colpi di pollice. Con l'aiuto di questi metodi spicci e perentorî, copriva in uno o due giorni una trentina di piedi di muro ». Di muro: perchè più volte si misurò con l'affresco. In chiese di Madrid, di Saragozza e di Siviglia lasciò vasti complessi murali, d'una suntuosità coloristica tiepolesca e d'una profanità irriverente. Le sue scene di adorazione rassomigliano troppo ad adunate di *majos* e di *manolas* compunte, che fanno all'amore in chiesa. I suoi angeli hanno curve femminili e occhi languenti. Per creare capolavori gli occorreva la verità nuda o il sogno sfrenato. Fu perciò un ritrattista grande e un insuperabile pittore di incubi e di visioni. Nel ritratto adotta un singolare eclettismo che, pur suggerendo i nomi di Velazquez, di Rembrandt, del Tiepolo, di Reynolds e fin di Boucher, seduce per una beffarda originalità. Il modello è da Goya sacrificato ad un realismo spesso umiliante. I suoi numerosi ritratti di dame formano una galleria più dilettosa per lo psicologo che per l'esteta puro. E le eccezioni come la splendida Donna Isabel Cobos, della galleria di Londra, o l'appetitosa marchesa d'Espeia, o la giunonica Donna Gabriella Palafox, o l'imponente Tirana, si contano sulle dita. Il resto è un esercito di bambole brune, che si direbbero divorate da un fuoco vulcanico, e che, impalate nella posa, ci guardano con occhi di carbone succhiellanti e un po' scimmieschi. Passando a ritrarre uomini, l'artista naturalmente non recede dalla sua sincerità sgarbata. Don Manuel Godoy, amante ufficiale della re-

gina, rutilante di galloni e di *crachats*, è seduto sguaiatamente fra cavalli e bandiere, con un'aria annoiata da cozzone che fa la siesta. Il generale Urrutia ha una certa allampanata dignità da veterano; v'è un'autentica luce d'anima sul volto severo del poeta Moratin: ma re Carlo III in abito da caccia, sembra uno spaventapasseri, e il Cardinale Luigi di Borbone si direbbe uno squallido sacrestano. Il capolavoro supremo di Goya è certo il ritratto della famiglia di Carlo IV, al Prado (1800). L'artista ci ha messo tutto sè stesso: il suo magnifico colorismo, che allea le sobrie eleganze di Velazquez alle scintillanti sinfonie veneziane; la sua virtù di psicologo e di fisionomista, che gli permette, mentre ti raffigura un corpo, di sviscerartene l'anima, col bazar delle tare e delle menzogne; e la sua bile, la sua ironia, il suo sarcasmo implacabile di democratico costretto ad adulare grandezze che disprezza. Ecco Carlo IV, gonfio e nullo nel suo abito di parata, costellato di croci e di tosoni; ecco Maria Luisa, la vecchia regina impudica, scollata e infagottata, con la piccola testa da mantide sul corpo troppo lungo, con gli occhi e la bocca atteggiati ad un sorriso da ciana carnale; ecco in primo piano l'infante Carlo Maria, con la sua scialba maschera borbonica, e, un po' indietro, la faccia di versiera della vecchia infanta Maria Josefa, sormontata da una grottesca acconciatura di piume. Solo i bimbi e i giovinetti sorridono all'anima come fiori: perchè questa tela vendicativa, non ostante il fulgore dei suoi colori, lascia dentro un'ombra cupa, un afrore di umanità corrotta e degenere.



GOYA: i *Flagellanti* - Madrid, Prado. (*Fot. Anderson*)

(*Fot. Anderson*)

GOYA: *Dos de mayo 1808* - Madrid, Prado.

Usciamo da quell'ombra e cerchiamo il Goya lieto dei primi anni, l'indimenticabile fissatore delle sembianze d'una Spagna tra il reale e il romanzesco, di cui forse non sapremmo nulla, se l'artista non fosse balzato fuori dalla sua gleba ardente. Nella quarantina di cartoni per tappezzerie, conservati al Prado, il pittore ha ancora una visione decorativa e convenzionale della vita popolare: Lancret e il Tiepolo si frappongono tra i suoi occhi e la realtà. È il Goya idillico che con tinte da ventaglio ci descrive la cenetta sulla riva del Manzanares, la danza dei *majos* infioccati e delle ragazze in mantiglia, il gioco della pelota, il lancio dell'aquilone, la mosca-cieca e il mercato di terraglie. Molto brio, una rapidità felice, riuscite sorridenti: ma una pittura fragile di contenuto e di forma, vera tappezzeria... La visione si fa più solida e serrata dei quadri di genere, che seguono. Al sorriso di moda, Goya d'or innanzi farà subentrare tutte le gradazioni di luce del suo umore bizzarro e violento. Rappresentando le *maias* al balcone o sul divano, o il *picador* a cavallo, la polveriera o il ritorno dalla sagra di S. Isidro, darà sfogo successivamente alla sua carnalità, al suo sadismo d'*aficionado* di corride, al suo realismo inclemente e al suo genio di deformazione. Un attimo di contemplazione davanti ad un miracoloso spettacolo di luce e di colore, gli ispira la deliziosa *Prateria di S. Isidro*, (al Prado), con la *silhouette* candida abbacinante di Madrid al di là del fiume giallo, inaridito, col brulichìo della folla elegante in primo piano: un vero Callot mondano e spagnuolo, con in più il bacio ar-

dente del sole e l'argentea brina dei colori... Ma Goya avanza: e il suo realismo si fa sempre più schernevole, mentre la sua visione cresce in esasperato lirismo, in lugubre ardore. Ecco l'arrotino selvaggio, la trasudante portatrice d'acqua; ecco la processione spettrale, col barcollìo di rozze Madonne sul mareggiare d'una turba di penitenti, dalle cui spalle nude cola il sangue delle sferzate volontarie; ecco le resse carnevalesche mostruose, in cui non distingui le maschere dai volti urlanti e congesti; ecco le corride con la sabbia impastata di sangue, nel cratere fumido del pubblico stipato e feroce, indifferente alle ondate di fuoco del cielo di Spagna... Gli eventi precipitano. Goya si claustra per maledire il mondo. Sui muri interni del suo covo dipinge scene d'orrida demenza. La Morte cena con una strega, le megere del sobborgo ballano dalla gioia, davanti ad un agonizzante in camicia; Saturno sbrana i suoi figli... È l'ora maledetta dei *Desastres de la guerra*. Tutti gli orrori del sacrifizio a Moloch vengono a galla in una palude di sangue. Non vedi in quelle acqueforti che gente che sgozza o fucila per non essere sgozzata o fucilata, che morti o morenti o assassini, che episodi di sadismo o di bestialità o di pietà tragica. Callot ha inciso anche lui i suoi *Malheurs de la guerre*, ma, in confronto a Goya, sembra che la guerra l'abbia vista dal laboratorio da incisore o l'abbia sentita descrivere dai profughi e dai fuggiaschi. Goya ci sta dentro fino all'anca, in quel botro sanguigno. Il suo temperamento acre e torvo non sai dire se ci si diverta o ci spasimi e ruggisca. Gli regge il cuore a

rappresentarti l'impiccato in camicia, con le gambe rigide nel vuoto, fatte goffe dal viluppo dei calzoni scivolati fin sul collo del piede, e il soldataccio in berrettone di pelo, che lo guarda ghignando, comodamente seduto. La sua punta non trema nello svelarti sul margine di un campo l'orrenda visione di tre corpi ignudi, turpemente mutilati, appesi a capofitto ad un tronco d'albero, gocciolanti nell'erba il sangue nero delle evirazioni e dei disumani troncamenti. Un gruppo esoso di garrotati duri come fantocci; una teoria di prigionieri in cappa e cappellaccio, legati da una fune, che avanzano inciampando nelle gole d'una *sierra;* la scala della forca su' cui pioli inferiori indugiano i piedi barcollanti d'un condannato, spinto e tirato su da tre sgherri, mentre sul vuoto d'un cielo di zinco due impiccati dondolano come pendoli mostruosi; la fossa del campo di battaglia che riceve corpi ignudi e mutilati, spinti a capofitto nel vuoto da sconci monatti; l'incendio del casolare e la fuga urlante dei villici con in collo i malati e le donne svenute: ecco i registri dello strumento infernale che ora Goya suona con un ardore satanico. Eppure senti che v'è una parte di lui che impreca e maledice alle barbare realtà che il suo genio di pittore sfrutta con un fervore d'osservazione quasi feroce. Senti che quando le sue madri, diventate belve, piantano le picche nel ventre agli uccisori dei loro bambini o li accoppano a sassate, l'artista esulta d'una torbida gioia di vendetta. V'è una stampa — *Madre infeliz* — in cui Goya accoppia il lugubre al patetico straziante. In

una fumida tenebra di visione, tre popolani portan via il corpo esanime d'una giovane donna. Una bimba li segue nell'ombra, piangendo a dirotto, con le piccole pugna negli occhi pieni di lagrime. In scene di penuria e di squallore, tra feriti e agonizzanti, la pietà batte le sue candide ali, la bontà degli umili sembra redimere l'ingrata stirpe dall'originale marchio di bestialità. *Que valor!* — esclama Goya da buon patriota, quando raffigura un po' melodrammaticamente l'atto eroico di Maria Agostina di Saragozza che, morti gli artiglieri, li sostituì da sola presso il pezzo abbandonato. Altre volte lo si ode ridere stridulamente, non sai se d'abominazione o di terrore. Un morto ischeletrito si torce sul suo giaciglio, mentre gli turbina intorno, in una sinistra fosforescenza, una ridda di volti spettrali. Quel cadavere rantolante è il Rimorso. La sua destra scrive sul foglio la parola della suprema disperazione: *Nada.*

Anche i suoi quadri si direbbe che ora Goya li dipinga con la sanie, col fiele e col fango. Un giorno, evocando l'allegrezza, come correva disinvolto il pennello, come leggero ricamava di edere i rami e screziava di gale il velluto celeste o petto di colombo dei *figaro* e dei gonnellini civettuoli! Adesso l'odio sporge al Maestro una tavolozza livida e impura. L'*Interno del manicomio* e la *Scena dell'Inquisizione,* dell'Accademia di S. Fernando a Madrid, sono visioni frenetiche o sinistramente gravi, espresse da una mano convulsa che denunzia più che non dipinga, che crede di stringere un pennello, mentre

maneggia uno stile. Giunto a questo grado del diàpason del disgusto, Goya creò, violentato dal suo genio e dal suo odio, un secondo capolavoro essenziale: il *Dos de mayo 1808,* al Prado. I mammaluccchi di Gioachino Murat fucilano gl'insorti madrileni. Nella notte incubica, squarciata dal brutale bagliore d'un lanternone posato a terra, i fucili orridamente allineati si spianano contro facce impietrite e contro petti scamiciati. I moribondi boccheggiano in pozze di sangue e di grumo cerebrale. Il cielo, al disopra delle lividi moli della città dormente, stende una sargia picea. Nel cuore di Goya starnazzano le Furie e singhiozza la Patria.

INDICI

INDICE DELLE TAVOLE

I - Pietro Lorenzetti: gli *Eremiti della Tebaide* (particolare) . . . . . Pag. 16

II - Pietro Lorenzetti: gli *Eremiti della Tebaide* (particolare) . . . . . » 17

III - Beato Angelico: l'*Annunciazione* . . » 24

IV - Beato Angelico: la *Deposizione dalla Croce* . . . . . » 25

V - Masaccio: Particolare del *Tributo della moneta* . . . . . » 32

VI - Masaccio: *S. Pietro fa l'elemosina* . . » 33

VII - Masaccio: il *Calvario* . . . . . » 48

VIII - Gentile da Fabriano: la *Maddalena* e *S. Domenico* . . . . . » 49

IX - Gentile da Fabriano: dall'*Adorazione dei Re Magi* . . . . . » 64

X - Paolo Veronese: *Autoritratto*, dal *Convito in casa di Levi* . . . . . » 65

XI - Paolo Veronese: *I Discepoli ad Emmaus* . . . . . » 72

XII - Dürer: *Autoritratto* . . . . . » 73

XIII - Dürer: la *Melancolia* . . . . . Pag. 80
XIV - Hans Holbein: *Arrigo VIII* . . . . » 81
XV - Hans Holbein: *Erasmo di Rotterdam* » 96
XVI - Pietro Brueghel: *Paesaggio d'inverno* . . . . . » 97
XVII - Pietro Brueghel: il *Banchetto nuziale* . . . . . » 112
XVIII - Pietro Brueghel: *Vecchio contadino* . . . . . » 113
XIX - Pietro Brueghel: la *Parabola dei ciechi* . . . . . » 128
XX - Rubens: l'*Adorazione dei Magi* . . » 129
XXI - Rubens: il *Ratto delle figlie di Leucippe* . . . . . » 144
XXII - Brueghel Velluto: l'*Elemento dell'Acqua* . . . . . » 145
XXIII - Brueghel Velluto: l'*Elemento del Fuoco* . . . . . » 160
XXIV - Brueghel Velluto: il *Paradiso Terrestre* . . . . . » 161
XXV - Callot: gli *Zingari* . . . . . » 176
XXVI-XXVII - Callot: la *Fiera dell'Impruneta* . . . . . Pag. 176-177
XXVIII - Watteau: *Gilles* . . . . . Pag. 177
XXIX - Watteau: *Festa galante* . . . . . » 184
XXX - Watteau: *Idillio* . . . . . » 185
XXXI - Goya: i *Flagellanti* . . . . . » 192
XXXII - Goya: *Dos de mayo 1808* . . . . » 193

INDICE DEI CAPITOLI

Scherzo della Regina Mab . . . . . Pag. 9
Fantasie d'amor sacro e profano . . . . . » 17
Alle soglie del Paradiso . . . . . » 27
Masaccio . . . . . » 35
Gentile da Fabriano, il Frate Angelico delle Marche . . . . . » 51
L'umanità del divino Veronese . . . . . » 59
Il pittore dalle manopole di ferro . . . . . » 69
Due ritratti di Holbein . . . . . » 85
Pietro Brueghel « il Vecchio », il pittore della georgica fiamminga . . . . . » 93
L'ora di Rubens . . . . . » 117
Il pittore dell'Eden . . . . . » 125
Mendichi di Lorena e maschere d'Italia . . . » 157
Con Watteau, verso le rose di Citera . . . . » 177
Goya . . . . . » 185

INDICE DELLE TAVOLE . . . . . » 201

90587 / 565-

47588 / 565-

565

IL PRESENTE VOLUME SI È FINITO DI STAMPARE — PER ORDINE E CONTO DELLE EDIZIONI «AUGUSTEA» — NELLE OFFICINE GRAFICHE DELLA S.A.T.E. (SOCIETÀ AN. TIPOGRAFICA EDITORIALE) IN MILANO (122), VIA SPARTACO 8, IL 21 SETTEMBRE MCMXXIX